
Geschichte
der
Musik
v. Otto Keller.
Arth. Keller

L. mus.
8°
1 IV 94 Ei.
M 5.50
BUCHBINDEREI
HÜBEL & DENCK
LEIPZIG

GESCHICHTE DER MUSIK.

ILLUTRIERTE BIBLIOTHEK

DER

KUNST- UND KULTURGESCHICHTE.

OTTO KELLER

GESCHICHTE DER MUSIK.

LEIPZIG
P. FRIESENHAHN.

GESCHICHTE

der

MUSIK

von

OTTO KELLER.

LEIPZIG
P. FRIESENHAHN.

KÖNIGL. BAYER. BIBLIOTHEK BAMBERG

Dem Andenken seines verstorbenen Vaters

und

seiner lieben Mutter

dankbarst zugeeignet

vom Verfasser.

Alle Rechte vorbehalten.

Einleitung.

Das Alter der Musik und die Musik bei den Naturvölkern.

Die Behauptung, dass die Musik die älteste unter den Künsten sei, dürfte wohl die richtige sein. Sie ist jedem Volke, jeder Nation angeboren und liegt in dem Bedürfnisse eines jeden erst zur Bildung und Civilisation emporschreitenden Volkes. Das Alter der Musik auch nur annäherungsweise anzugeben, ist selbst bei den eifrigsten Forschungen bis in die graueste Vorzeit hinein unmöglich. Im Jahre 1890 fand man in altegyptischen Gräbern, welche beiläufig aus dem Jahre 3000 vor Christi stammen, einige Flöten, welche die in Anbetracht des hohen Alters gewiss überraschende Erscheinung zeigen, dass sie unsere moderne diatonische Skala besitzen. Wenn nun die Voraussetzung richtig ist, dass der diatonischen Scala die pentatonische (fünfstufige) Skala vorausging, so muss das Alter der Tonkunst vor das Jahr 3000 vor Christi gesetzt werden und können wir mit Gresset sagen: «dass die Musik ebensoviele Jahrhunderte als die Welt rechne».

Es ist eine eigentümliche Erscheinung, dass die Musikhistoriker bei der Verfassung einer Geschichte der Tonkunst die Naturvölker gewöhnlich vollkommen übergehen. Die Forschungsreisen in den letzten Jahrzehnten haben aber den Beweis erbracht, dass selbst jene Volksstämme, die jeder Kultur bar sind, ihre Musik haben, allerdings in einer ihrer Bildungsstufe entsprechenden Weise. Die Wilden auf Neu-Seeland und Cuba gebrauchen Tierknochen, in welche sie Löcher bohren, als Pfeifen, und Pfeifen aus Rohr sind bei den Betschuanen neben den Schlaginstrumenten gebräuchlich. Die Aschantis machen alle ihre Mitteilungen im singenden Tone, in einem «ewigen Recitativ» und die Madagassen schreiben dem Einflusse der Musik die Heilung aller Krankheiten zu. Dass bei den Naturvölkern die Lärminstrumente neben dem Gesange die erste Rolle spielen, ist klar; so

haben z. B. einige Negerstämme Pauken aus Tamarinde, über welche enthaarte Ziegenfelle gespannt sind. Sie kennen Alarmtrommeln, deren verschiedene Töne verschiedenen Zwecken dienen. Auch die Wagandas im Quellgebiete des Nils besitzen Trommeln, von denen sie einige sogar als Kleinode in den Schatzkammern der schwarzen Fürsten hüten und nur bei besonderen Gelegenheiten benützen. Bei einigen afrikanischen Stämmen wird sogar das Innere der Kriegstrommel zur Aufbewahrung von Gebeinen der gefallenen Feinde benutzt und das Äussere dieser Instrumente mit dem Blute der Unglücklichen bestrichen. Andere Völker haben Schallbecken, Handklappern und Rasseln, welch' letztere sie an den Füssen tragen. Die Bongos besitzen 3—5 Fuss lange Hörner, deren zwei Töne den Grundton und die Octave geben. Bei den Malaien und Madagassen ist das Spielen der Muscheltrompeten ein Vorrecht der Könige. Die Australier lieben die Musik besonders, obgleich sie merkwürdiger-



Signalhorn der Lattuka.

weise die wenigsten Instrumente besitzen und sich zunächst mit Gesang und Tanz begnügen, wobei sie mit den Füssen stampfen und Klapperhölzer zuzusammenschlagen. Die Grönländer besitzen Klappern aus Renntierzähnen, die Loangos haben Pfeifen aus Elfenbein, Holz u. Schilfrohr. Dass die Naturvölker auch in ihren Liedern und in ihren dichterischen Produkten zu beachten sind, beweisen uns alle Reisenden, welche verschiedene Lieder und Gedichte niedergeschrieben haben. Wie reizend sind z. B. einige javanesische und mongolische Lieder, ja selbst von den Lappen ist uns von Berggreen in seinem Volksliederwerke ein Lied mitgeteilt worden, das unseren Volksliedern nicht viel nachsteht. Aus diesen wenigen, das zur Verfügung stehende reichliche Material nur andeutenden Zeilen ist das grosse Unrecht zu ersehen, die Naturvölker so ganz unbeachtet zu lassen. Sie besitzen eine ihrer Kulturstufe entsprechende Musik und verstehen den unwiderstehlichen Trieb, der allen Bewohnern dieser Erde für unsere Kunst eigen ist, nach besten Kräften zu verwerten.



Erstes Kapitel.

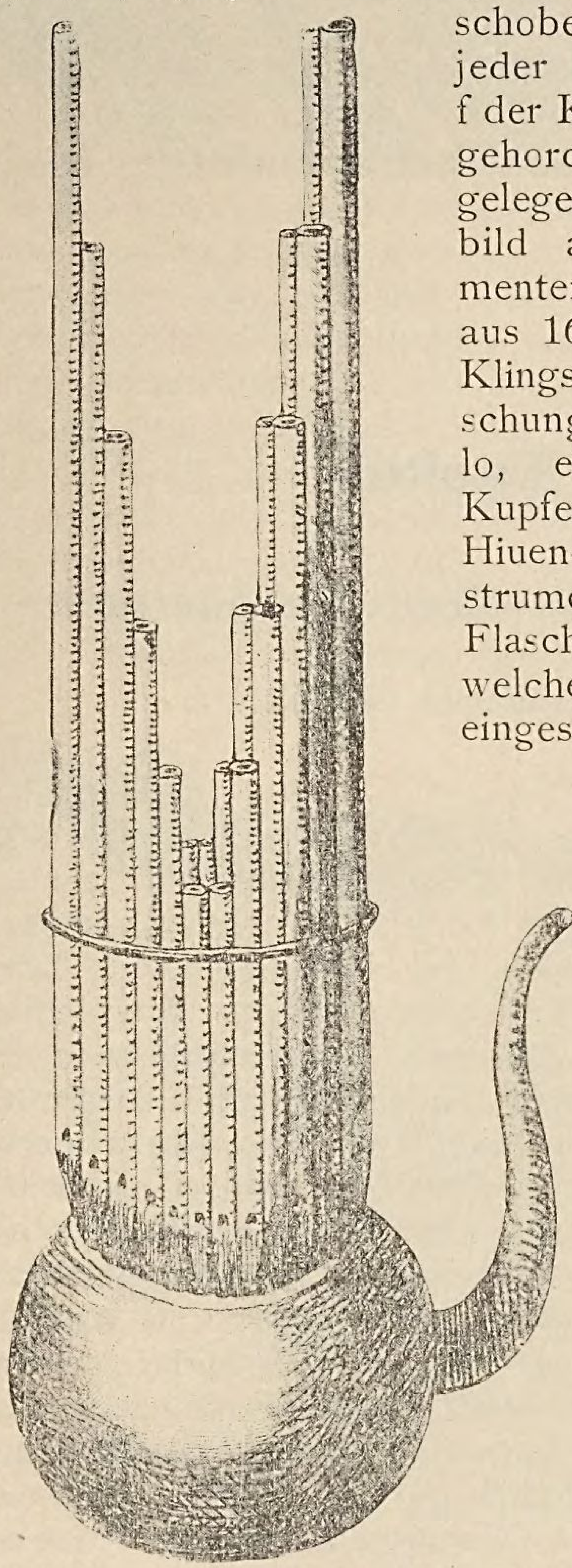
Die Musik bei den Culturvölkern des Altertums.

a. Die vorhellenischen Völker.

Den Ursprung der europäischen und asiatischen Kultur zu finden, ist leider trotz aller Forschungen noch nicht gelungen; es ist daher auch nicht zu entscheiden, welches der zahlreichen Völker, die seit Jahrtausenden Asien und Europa bewohnen, zuerst Musik getrieben hat. Man beginnt daher am leichtesten, der geographischen Lage entsprechend, mit den am östlichen Ende unserer beiden Weltteile liegenden Völkern, mit den Chinesen und Japanern. Die ersteren sind in jeder Beziehnng sehr merkwürdig, ihre Geschichtsschreibung reicht bis zum Jahre 2357 v. Chr. zurück, sie kennen seit 121 n. Chr. die Nordweisung der Magnetnadel, sie haben lange vor den Europäern das Papier und das Pulver erfunden, aber sie können alle diese Erfindungen und Entdeckungen nicht ausnützen, denn nach ihren Gesetzen ist die Entwickelung persönlicher Individualität und Schaffenslust nicht möglich, da der Herrscher für das ganze Volk zu denken hat. Bei ihrem scharfen Verstande haben die Chinesen namentlich auf dem Gebiet der musikalischen Theorie sehr bedeutendes geleistet. Sie schufen das Octavensystem und besassen schon den Quintenzirkel. Ihre wissenschaftlichen Werke sind von hohem Interesse. Das gesamte chinesische Musikwesen steht unter der Aufsicht des Staates und ist sowohl die Zahl der Instrumente, die Töne und Tonreihen,

genau wie das Ceremoniell des Hofes vorgeschrieben. Der Kaiser selbst ist der erste ausübende Musiker.

Anfangs hatten die Chinesen nur die fünf Ganztöne f, g, a, c, d, später wurden die zwei Halbtöne e und h eingeschoben. Die Ganztöne hatten jeder seinen besonderen Namen, f der Kaiser, g der Minister, a das gehorchende Volk, c die Staatsangelegenheiten und d das Gesamtbild aller Dinge. Aus den Instrumenten heben wir hervor das King, aus 16 in der Grösse abnehmenden Klingsteinen bestehend, das Pientschung, ein Glockenwerk, das Yünlo, ein Gestell mit 10 tönenden Kupferplatten, die Riesenpauke Hiuen-Bou und unter den Blasinstrumenten das Cheng aus einem Flaschenkürbis bestehend, auf welchem 12—24 Bambuspfeifen eingesetzt sind. Schliesslich ist noch das Che, ein mit 25 Saiten bezogenes Psalter von 9 Fuss Länge zu nennen.



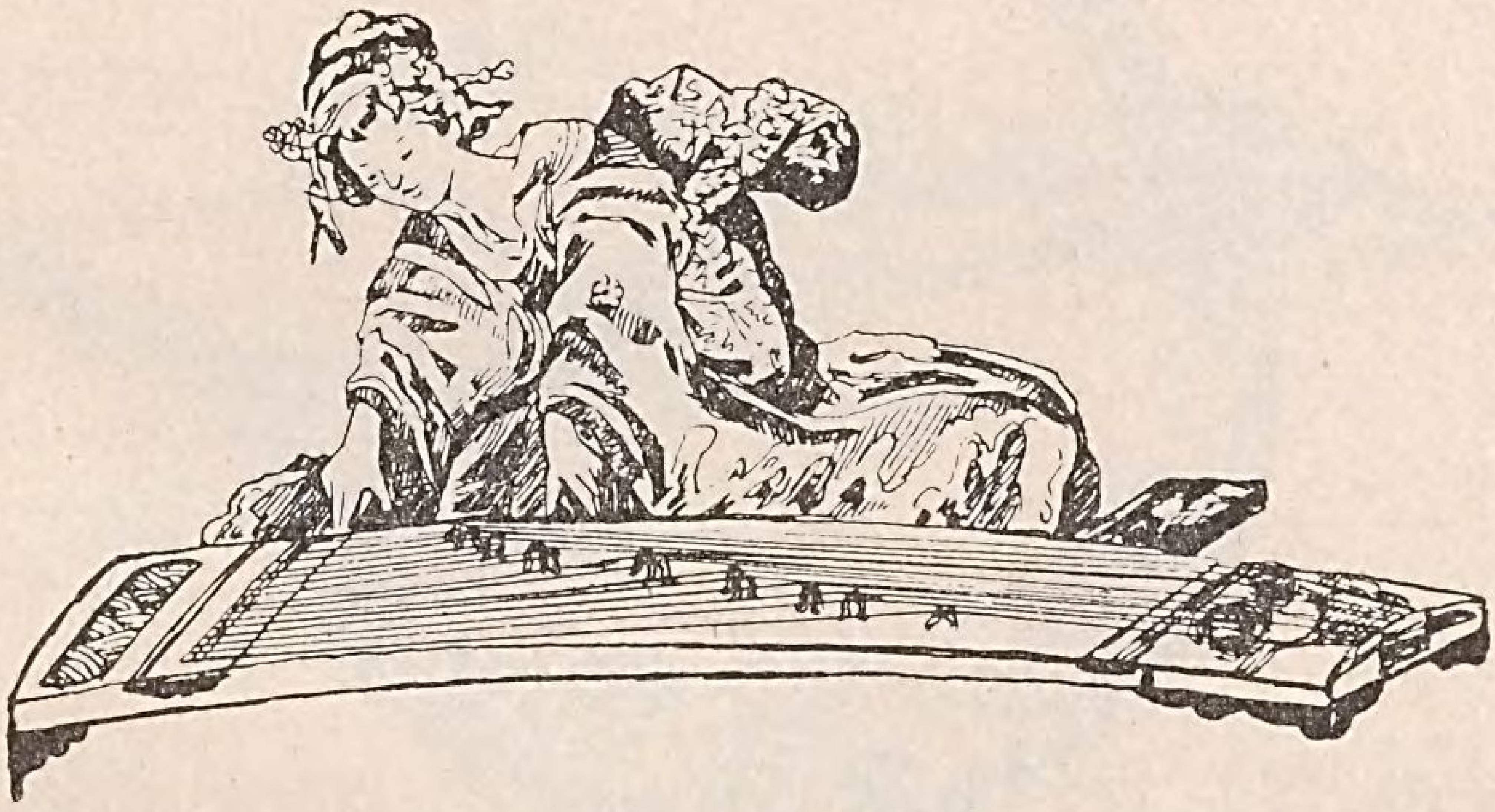
Das Cheng der Chinesen.

Sehr schätzenswert ist die durch französische, russische und deutsche Missionare und englische Sinologen aus den Staatsarchiven geschöpfte Kenntnis der chinesischen Kriegsmusik.*) Das heute so friedliebende Volk war in grauer Vorzeit sehr kriegerisch gesinnt, und so sehen wir auch aus den Schriften eines Sün-tse, Ou-tse, Sse-ma-ts'hian-Bieu, Lji-wang u. a. den Gebrauch der Musik im Kriegswesen. Die ältesten u. ursprünglichsten Signalinstrumente der Chinesen waren die Trommel und das Lo. Erstere war nun in verschiedenster Art und Grösse zu finden als Standarten-,

*) Die Kriegsmusik der Chinesen im vorchristlichen Zeitalter, von Conrad Neefe.

Streitwagen-, Kavallerie- und Infanterietrommel und wurde gewöhnlich aus wohlriechendem Holz, sowie Ceder- und Sandelholz verfertigt. Die offenen Seiten deckte man, wie ein Festlied im kanonischen Liederbuche sagt, mit der Haut von grossen Eidechsen. Das Lo war ein grosses, rundes Becken aus Erz, etwa drei Fuss breit und über 6 Zoll dick. Dieses Instrument, das mit Holzklöppeln geschlagen wurde, konnte man überaus weit hören und war daher für Kriegszwecke, besonders für Signale, sehr praktisch.

Den Chinesen blutsverwandt sind die Japaner, die aber weit rühriger und thatkräftiger sind als ihre Stammväter. Auch in Japan bildet die Musik einen der wichtigsten Faktoren der Civilisation, sie ist die stete Begleiterin aller öffentlichen Feierlichkeiten. In Japan ist die Zahl 5 eine heilige Zahl, daher ist auch das japanische Tonsystem fünfstufig (pentatonisch) und werden die 5 Grund- oder Haupttöne

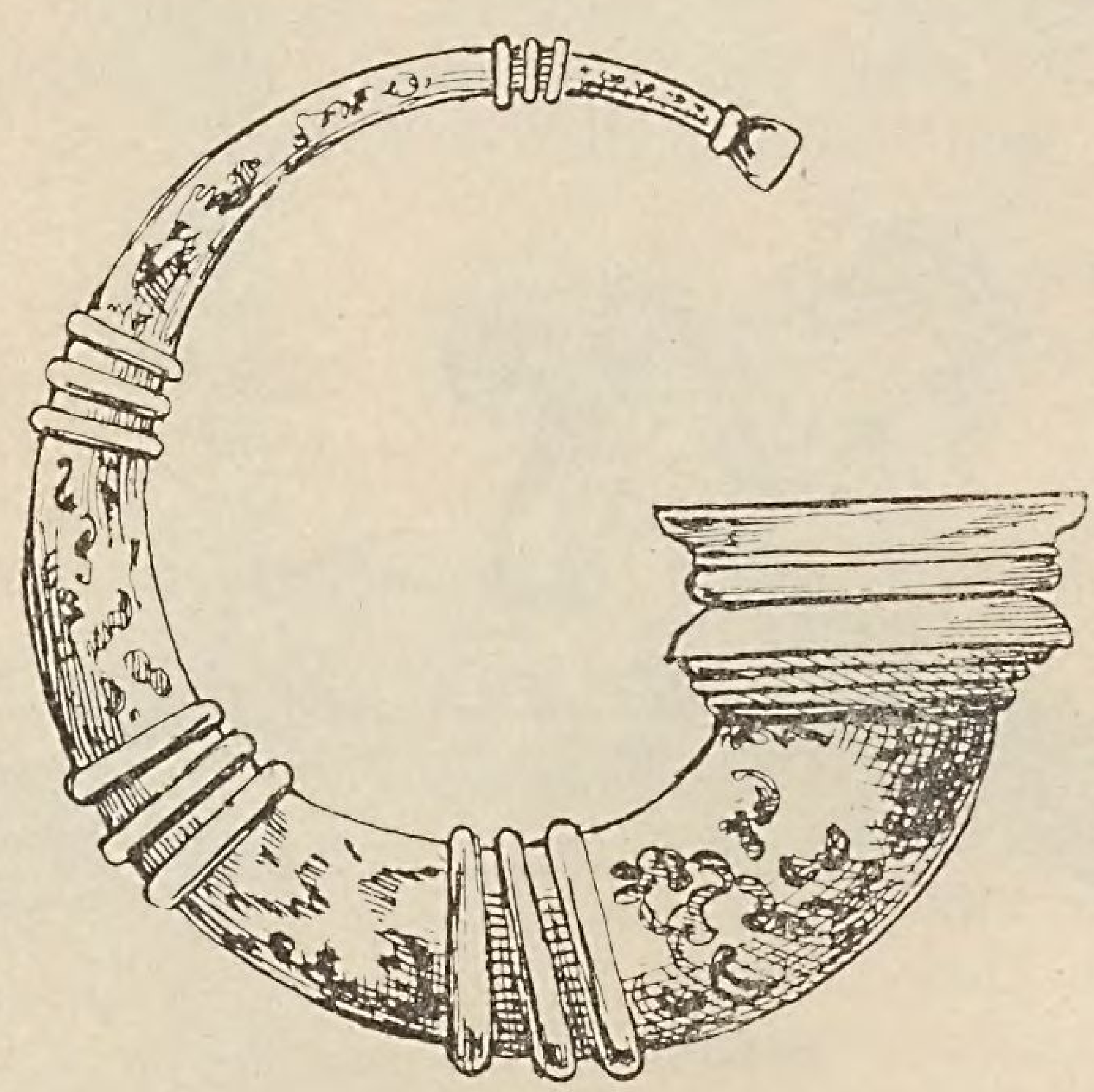


Japanische Kotospielerin.

mit besonderen Namen, z. B. der erste mit Herr und Tempel, der zweite mit Handel und Diener, der dritte mit Waldhorn und Bauer bezeichnet. Aus der Reihe der Instrumente heben wir eine besonders stark tönende Oboe und eine Laute mit würfelförmigem Schallkasten, deren Saiten mit einem spatelförmigen Plectrum gespielt werden, hervor. Vorherrschend sind die Lärminstrumente, wie uns Siebold in seinem Werke über Japan berichtet. Er schildert ein japanisches Orchester, in welchem sechs rohe Lärminstrumente der die Melodie führenden Flöte gegenüberstehen,

Mit noch grösserem Eifer wurde die Musik bei den Indern betrieben. Die Cultur derselben betraf mehr die Erweiterung und Ausbildung der Phantasie als des Verstandes, daher der Drang dieses Volkes, alles Geistige zu symbolisieren und zu personificieren. Die Inder trieben diese allen Morgenländern gemeinsame Art am weitesten und durch

Klima, Religion und politische Verfassung veranlasst, umspannen sie schon die ersten Elemente der Tonkunst derart mit Phantasien, dass sie auch keine höhere Stufe als die vorgenannten nordischen Völker zu erreichen vermochten. So wurden die Tonarten nach den Jahres- und Tageszeiten eingeteilt, die Haupttonarten wurden zu Halbgöttern, welche sich mit Nymphen, d. s. Töne, vermählten und mit ihnen Genien, d. s. kleinere Töne, erzeugten. Der Hauptgrund der geringen Entwicklungsgfähigkeit der Tonkunst lag aber in der Regierungsform der Inder, in der priesterlichen Theokratie, welche die Musik wie alle Künste und Wissenschaften in den Alleinbesitz der Priester übertrug. In innigster Verbindung mit der Religion, war die Musik so unwandelbaren heiligen Ge-



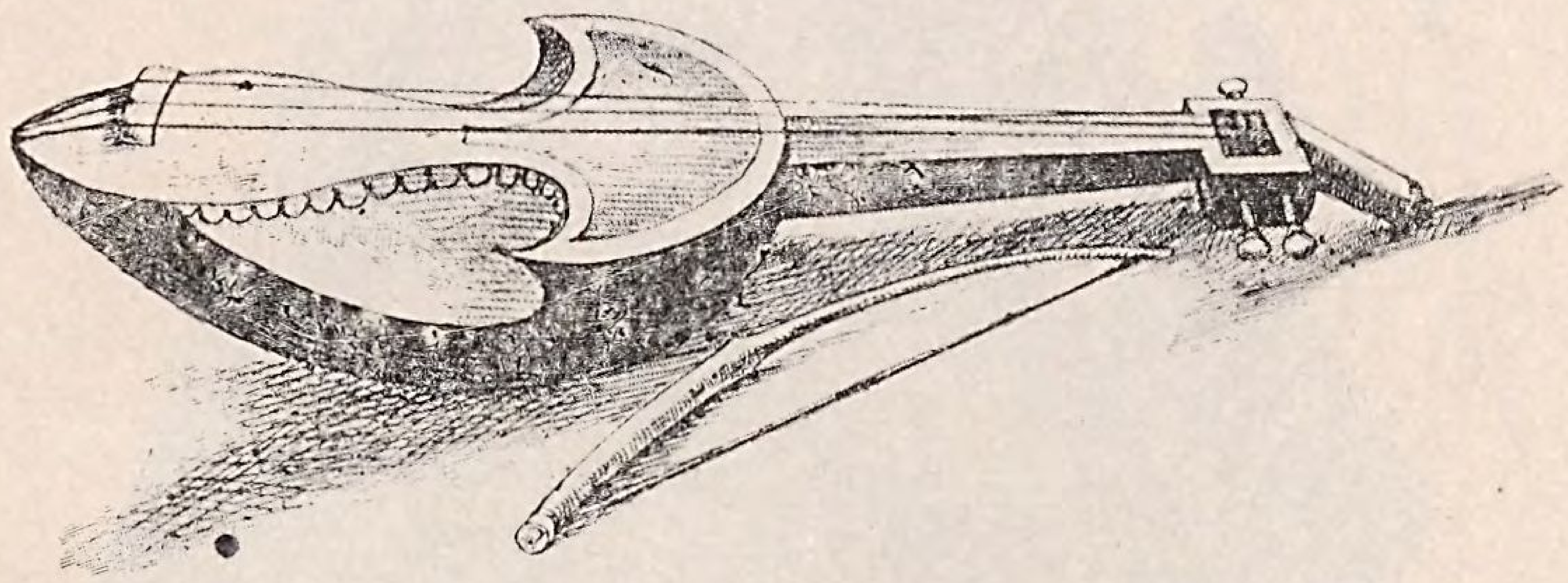
Bengalisches Horn.

setzen unterworfen, dass die geringste Veränderung als Entweihung des gottesdienstlichen Ritus angesehen wurde.

Das indische Tonsystem zeigt beim ersten Blick grosse Ähnlichkeit mit dem der Chinesen. Auch sie haben die fünfstufige Tonleiter, die nach und nach erweitert wird und das Bestreben, die Sprachmelodie mit sinnlichem Klang zu sättigen, führt sie zum Teilen der Töne in Halb-, Drittel- und Viertel-Töne, wie dies bei keinem anderen Volke gefunden wird. Das Buch Soma, eine der gelehrten indischen Schriften, zählt 960 möglicher Skalen und die Sage berichtet sogar von 16000 Tonleitern. Allerdings werden nur 23 derselben wirklich verwendet. Aus den Instrumenten heben wir die «Vina», eine Art Laute, der Sage nach wie die Lyra des Merkur dem Himmel entstammend und von dem berühmten indischen Tonkünstler Nared zur höchsten Vollkommenheit

gebracht, hervor, weiters die Magoudi mit vier und die Serinda mit drei Saiten. Die Schlaginstrumente sind denen der Chinesen ähnlich, und an Flöten und Sackpfeifen fehlt es ebenfalls nicht. Die Musik der Inder trägt streng melodischen Charakter und ist auch der Rhythmus gut ausgebildet.

Die Araber sind nicht nur in weltgeschichtlicher, sondern auch in musikalischer Beziehung sehr interessant. Sie haben von jeher auf den Entwickelungsgang der Menschheit einen grossen Einfluss ausgeübt, und verdankt ihnen die europäische Musik manches noch heute gebräuchliche Instrument. Ihre Theorie der Tonkunst ist der phantastischen und echt orientalischen Umkleidung wegen sehr schwer verständlich. Die Musikgeschichte Arabiens teilt sich in zwei Abschnitte, in die vormohamedanische Zeit, in welcher Musik und mit ihr in inniger Verbindung die Poesie besonders gepflegt und zu

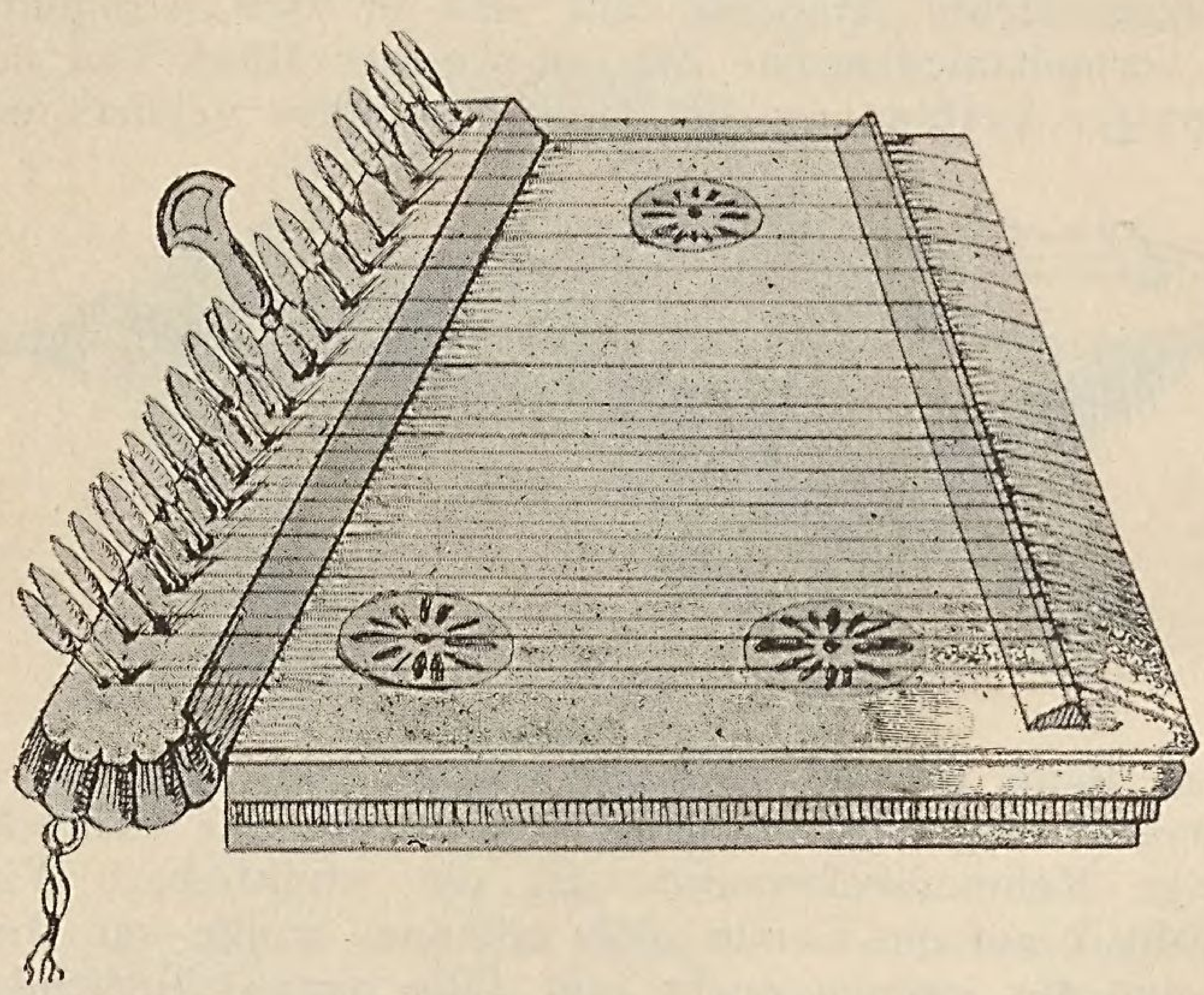


Serinda.

hoher Blüte gebracht wurden, und in die Zeit des durch Mohamed eingeführten Islams. Mohamed war vielleicht der einzige Religionsreformator, der die unmittelbare Wirkung der Musik auf das Gemüt nicht erkennen wollte und dieselbe als eine die strenge Zucht und Sitte verweichlichende Dämonin bezeichnete. Mit dem Islam wurden daher die künstlerischen Erzeugnisse einer vormohamedanischen Zeit verdrängt und da diese Musik auch nur Traditionsmusik, d. h. nicht aufgeschriebene, sondern nur mündlich überlieferte Kunst war, so ist es klar, dass von derselben nichts bis auf unsere heutige Zeit erhalten blieb. Den Arabern wird die Erfindung der Streichinstrumente zugeschrieben und wurden dieselben über Spanien dem Abendlande bekannt.

Bei den Egyptern, einem überaus religiösen Volke, finden wir ebenfalls die Musik in innigster Verbindung mit den staatlichen Einrichtungen. In melodischer Beziehung stehen sie den Indern und Chinesen entschieden nach, dafür aber ist ihr Sinn für musikalische Harmonie besonders ent-

wickelt und lassen die Darstellungen von Gruppen musikalischer Instrumente auf ein Ensemble im modernen Sinn schliessen. Aus ihren Instrumenten ragen die Harfen in allen erdenklichen Formen und Grössen hervor. Daneben finden wir die Lyra, die Flöte und Doppelflöte, die Trompete und die Schlaginstrumente. Wie schon in der Einleitung erwähnt wurde, führte im Jahre 1890 Mr. Southgate einer Versammlung von Musikautoritäten in London altegyptische Flöten vor, welche zu Fayeum in Egypten in einem ungefähr 3000 Jahre alten Sarkophage gefunden wurden. Dieselben gaben die modernen Töne im modernen Systeme und näherten sich den natürlichen Intervallen unserer temperierten Skala weit

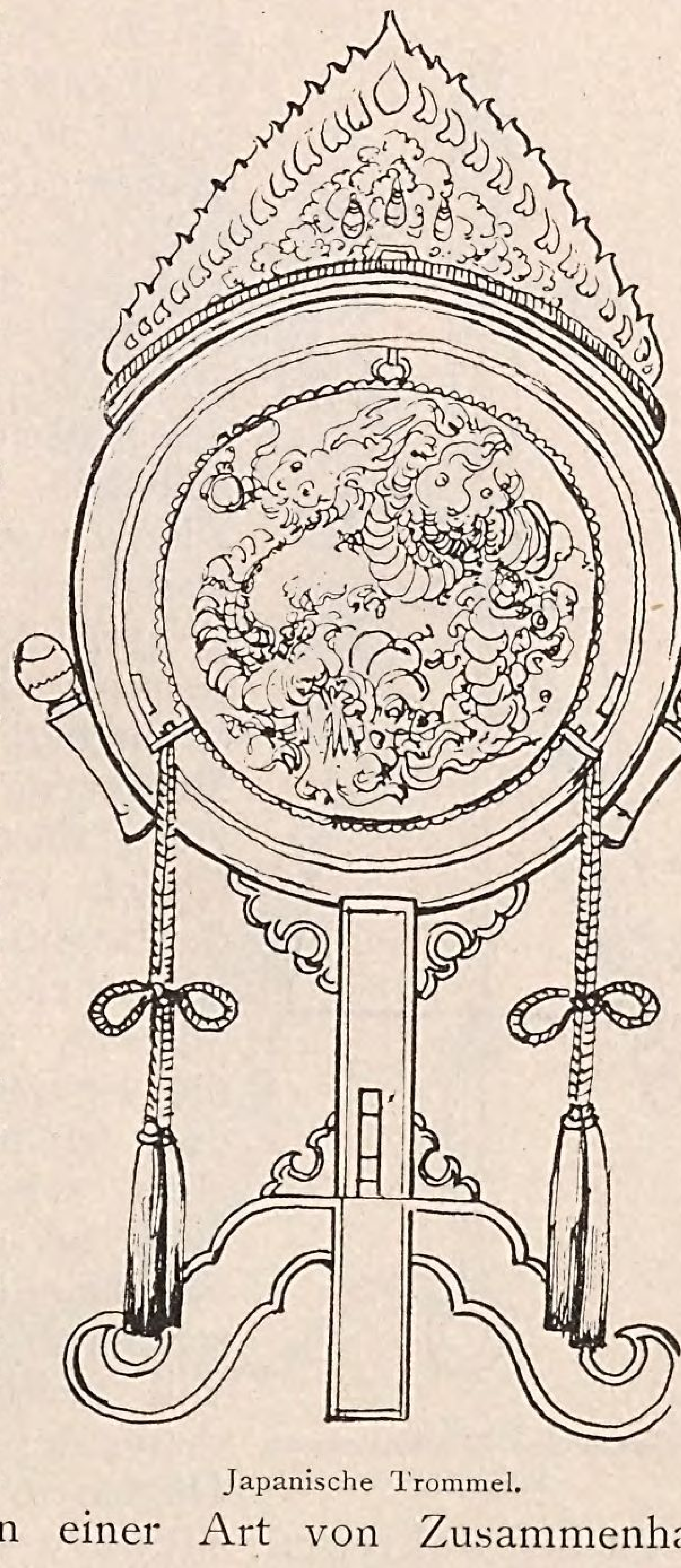


Santir.

mehr als z. B. die Töne einer Sackpfeife. Diese Flöten enthielten das griechische Tetrachord und gleichzeitig die Töne unserer diatonischen Skala, so dass man jetzt mit Bestimmtheit annehmen kann, dass das gegenwärtige Tonsystem nicht von Griechenland, sondern von Egypten gekommen ist.

Die Stellung welche die Musik bei den Egyptern einnahm, finden wir am besten in folgenden Worten des Musikgelehrten Dr. A. W. Ambros gekennzeichnet: «Wenn die mächtigen Pharaonen den Wänden der Riesentempel und Paläste, deren Ruinen den Reisenden noch jetzt in staunende Bewunderung versetzen, Berichte über ihre Kriegszüge und

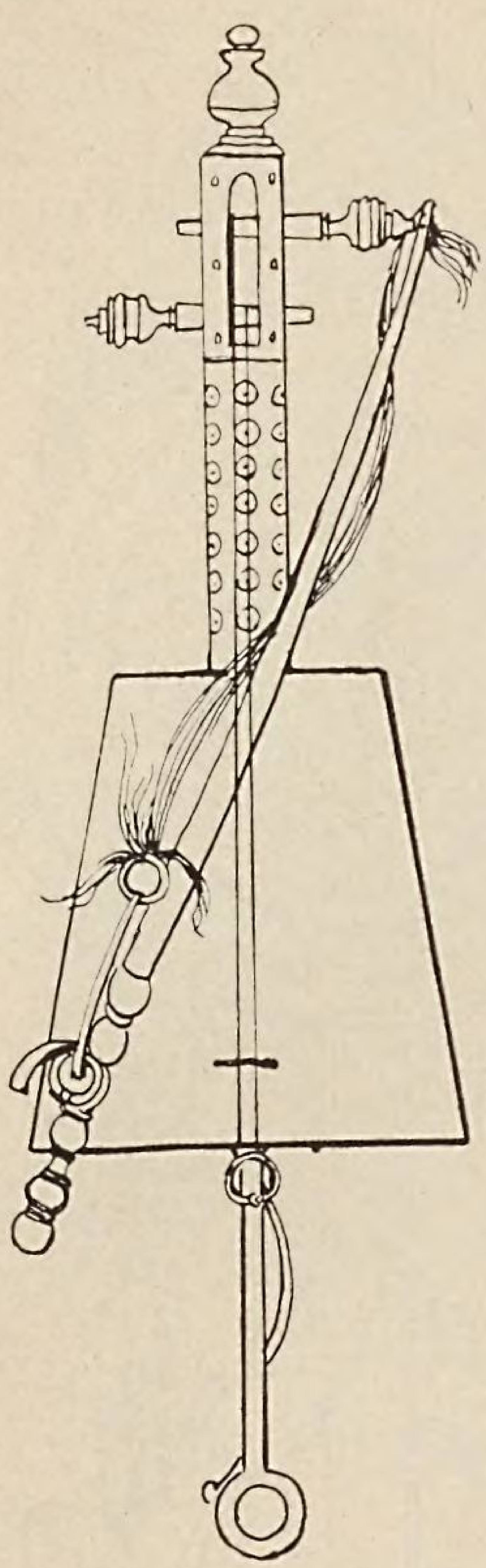
Eroberungen in Wort und Bild eingegraben, so erzählt eine Überfülle bunter Bilder an den Gräberwänden von dem Privatleben der Egypter bis in kleine Einzelheiten hinein. Hier erblicken wir nun auch eine lebhafte Beschäftigung mit Musik, wir finden Harfen von jeder Grösse und Gestalt im Gebrauche, von der leicht tragbaren bis zu dem mehr als mannshohen Instrumente, von dürftiger Einfachheit bis zu verschwenderischer Pracht der Auszierung. Wir bemerken zahlreiche Arten von Lyren, Guitarren und Mandolinen, einfache und doppelte Flöten, gehandhabt oft von zahlreichen Chören von Musikern, daneben Sänger und Sängerinnen. Musik begleitet das Opfer, den Tanz, die Totenklage, das heitere Mahl. Inschriften belehren uns, dass es Musiker von ausgezeichneter Stellung bei Hofe gab. Die «Obersten des Gesanges» waren angesehene Personen und gehörten zu den Auserwählten des Königs. Seit wir es vermögen, das Alter einzelner Monumente zu bestimmen, wissen wir auch, dass die Tonkunst von ältester Zeit angefangen eine Ausbildung vom altertümlich Einfacheren zum Reichen und Glänzenden und überhaupt Wandlungen erfuhr, die mit der Geschichte des Pharaonenreiches selbst in einer Art von Zusammenhang stehen.»



Japanische Trommel.

Auch geben die Skulpturen an den verschiedenen Tempeln und Gräbern über die Kriegsmusik Aufschluss. So zeigen Bildnisse an dem Tempel zu Medinet Habu aus der Zeit Ramessus III., der 1288 v. Chr. zur Regierung gelangte und an dem Terassentempel zu Deir el Bocheri, dessen Erbauung sogar in die Regierungszeit des Königs Thutmosis III.

1625—1591 zurückreicht, dass die kriegerische Instrumentalmusik aus Trommeln und Trompeten bestand. Die Trommeln als die einzigen Instrumente, deren Erfindung man den alten Egyptern mit ziemlicher Bestimmtheit zuschreiben darf, waren 2 — 2½ Fuss lang und kein Volk verstand sie so gut zu schlagen wie die Egypter. Die Trompete, der römischen Tuba oder dem griechischen Salpinx gleich. war ein 1½ Fuss langes, geraderohriges, am Ende trichterförmiges, aus Thon, Holz oder Erz verfertigtes Instrument. Dann hatten die Egypter noch das Kemkem, Seszecht oder Sistrum, dessen Erfindung der Isis zugeschrieben wurde. Dasselbe war oben kreisförmig gebogen, und in dieser Rundung sassen vier lose Metallstäbchen, welche durch Schütteln in Klang versetzt wurden. Bisweilen waren um die Stäbe noch lose Ringe gelegt, die das Klingen vermehren sollten. Auf dem Bügel war das Schutzbild, eine Katze mit einem Menschengesicht, befestigt, unter den vier Stäben war auf der einen Seite das Gesicht der Isis, auf der anderen das der Nephtis angebracht. Dem Sistrum, von welchem ein Exemplar im Berliner Museum aufbewahrt wird, schrieben die Egypter eine ängstigende Kraft über feindliche Mächte zu. Wie bei allen schon genannten Völkern lag auch bei den Egyptern die Musik in den Händen der Priester. Dieselben sangen Hymnen zu Ehren der Götter und feierten die kriegerischen Grossthaten der verstorbenen Pharaonen und Helden in Liedern.

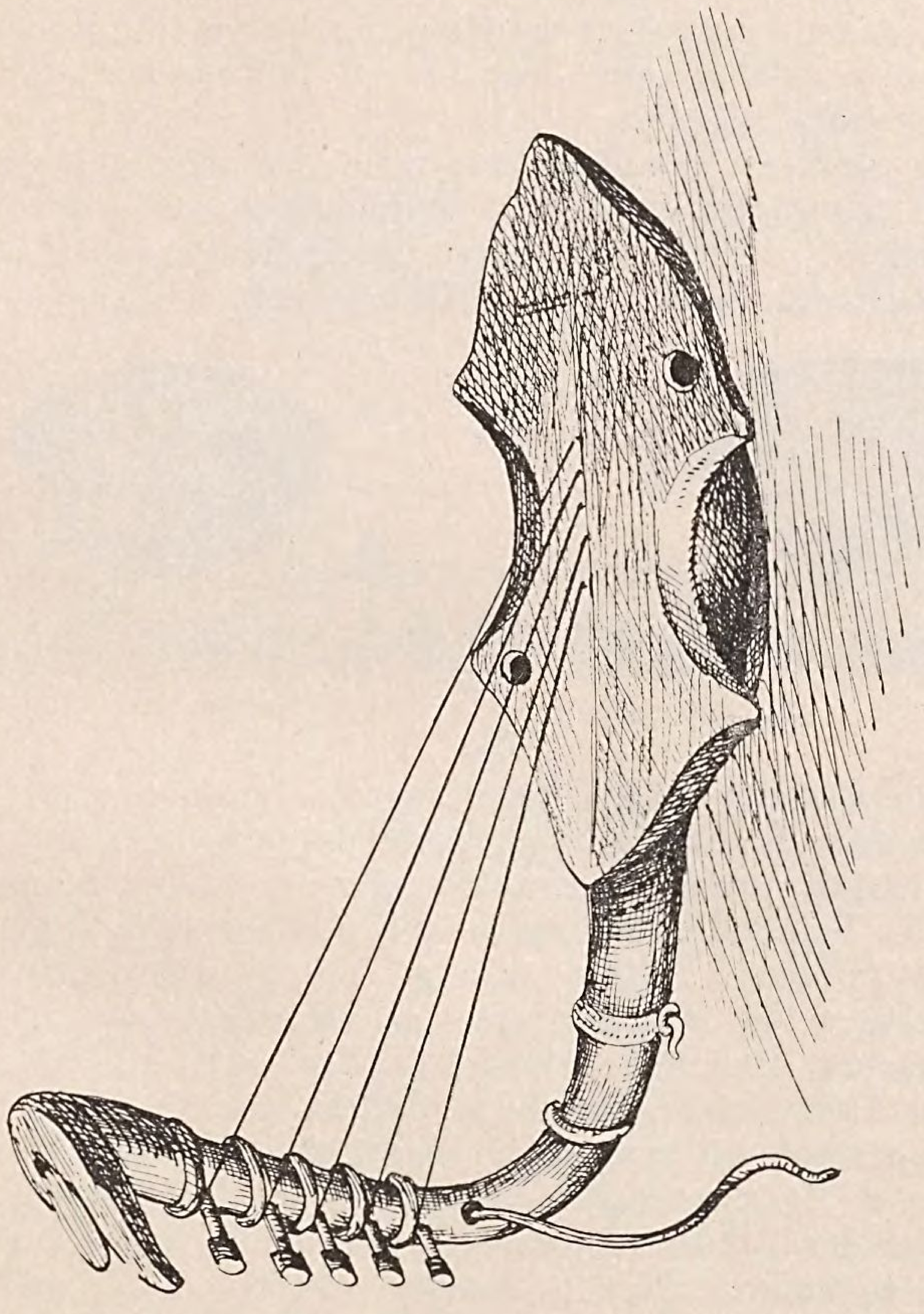


Orientalisches Saiteninstrument Marabba.

Zu den Baktrern, Medern und Persern*) übergehend, haben nun die Forschungsresultate der letzten Jahrzehnte ergeben, dass die Inder und Iranier, so lange sie nicht mit semitischen und anderen Volksstämmen vermengt waren, sich in der Geisteskultur völlig gleich entwickelt haben. Sie

*) Die Musik im Dienste der Kriegskunst bei den arischen Kulturvölkern im vorchristlichen Zeitalter, von Conrad Neefe.

haben daher auch die musikalischen Instrumente gemein. Die ältesten Urkunden iranischen Geisteslebens sind die altpersischen Keilinschriften und das Avesta. Schon die mythologische Vorgeschichte der Perser erzählt uns, dass der Gesang ein mächtiges Mittel zur Anfachung kriegerischer Begeisterung gewesen. So wird König Kaïkaus durch die



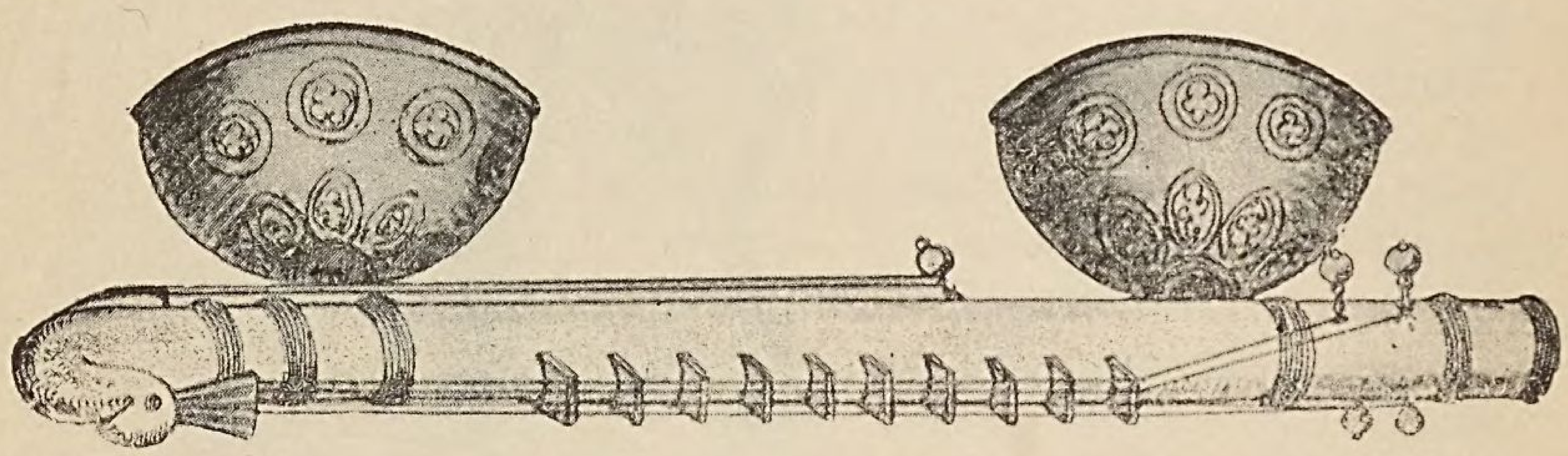
Die Harfe des Nyam-Nyam.

Macht eines Sängers, welcher vor seinem Palaste die Schönheiten Mazenderaus preist, bewegen, einen Eroberungszug in dieses Land zu unternehmen. Nach Curtius Rufus folgten dem Heere Priester und Magier, welche unter Begleitung von Trommeln, Flöten und Cymbeln nationale Heldenlieder sangen, und ein Blick auf das Heer des Perserkönigs Darius III. Kodomanus, welches von Alexander des Gr. Feldherrn

Parmenio etwa 333 bei Damaskus gefangen genommen wurde und nicht weniger als 329 Musikerinnen mit sich führte, zeigt, dass der Sinn der Iranier für Musik sehr empfänglich war.

Von den Assyrern, die mehr Sinn für bildende Kunst hatten, stammt ein Instrument, aus einem quadratischen, mit Saiten bezogenen Schallkasten bestehend, das zu den Hebräern, Griechen und Arabern überging, durch die Kreuzzüge nach Europa gelangte und hier im 14. Jahrhundert zum Klavier umgestaltet wurde.

Zum Schlusse erwähnen wir noch das in Bezug auf die Tonkunst interessanteste aller vorhellenischen Völker, das der Israeliten. Hier waren keine Entdeckungen alter Denkmäler notwendig, denn dieses Volk bewahrte wie kein anderes



Vina.

seine Individualität durch Jahrtausende hindurch. Bei den Israeliten gibt die Musik keine Veranlassung, nach aussen zu glänzen und zu prunken, sondern ihnen ist sie eine Kunst der innerlichen Sammlung und der wahren Gottesverehrung. Kein Volk im grauen Altertum war so ausserordentlich begabt wie dieses, seine Kunst diente zur Vermittelung zwischen den Menschen und dem einzigen Gotte. Da die Israeliten, bevor sie ihre nationale Selbständigkeit erhalten und durch David und Salomo eine hohe Kulturstufe erreicht hatten, Sklaven der Egypter waren, so ist es wohl erklärlich, dass ihre Kunst und ihre Instrumente, die Pauke, die dreieckige Harfe, das jüdische Nebel (Nabla) und die Trompete der egyptischen Kunst entnommen waren. Die Hauptrolle in ihrer Musik aber spielte der Gesang und war derselbe einstimmig-rhytmisch-melodischer Sprechgesang, bei welchem die mitspielenden Instrumente die Aufgabe hatten, die Einschnitte und Accente zu markieren und die Wirkung des Gesanges zu erhöhen. Beim hebräischen Gottesdienste spielte die Musik eine erhebliche Rolle. Psalmen und Lobgesänge wurden immer gesungen und nicht gesprochen. (Jac. 5, 13: Leidet jemand unter euch, der bete; ist jemand guten Muts, der

singe Psalmen). Des weiteren wird berichtet, dass beispielsweise 4000 Lobsänger in 24 Abteilungen eingeteilt waren, deren jede aus einem Direktor, elf Meistern und 154 Schülern bestand (Levitenfürst Chenanja), und 40000 Harfen, Zithern, Trompeten, Hörner und Posaunen für notwendig befunden wurden.

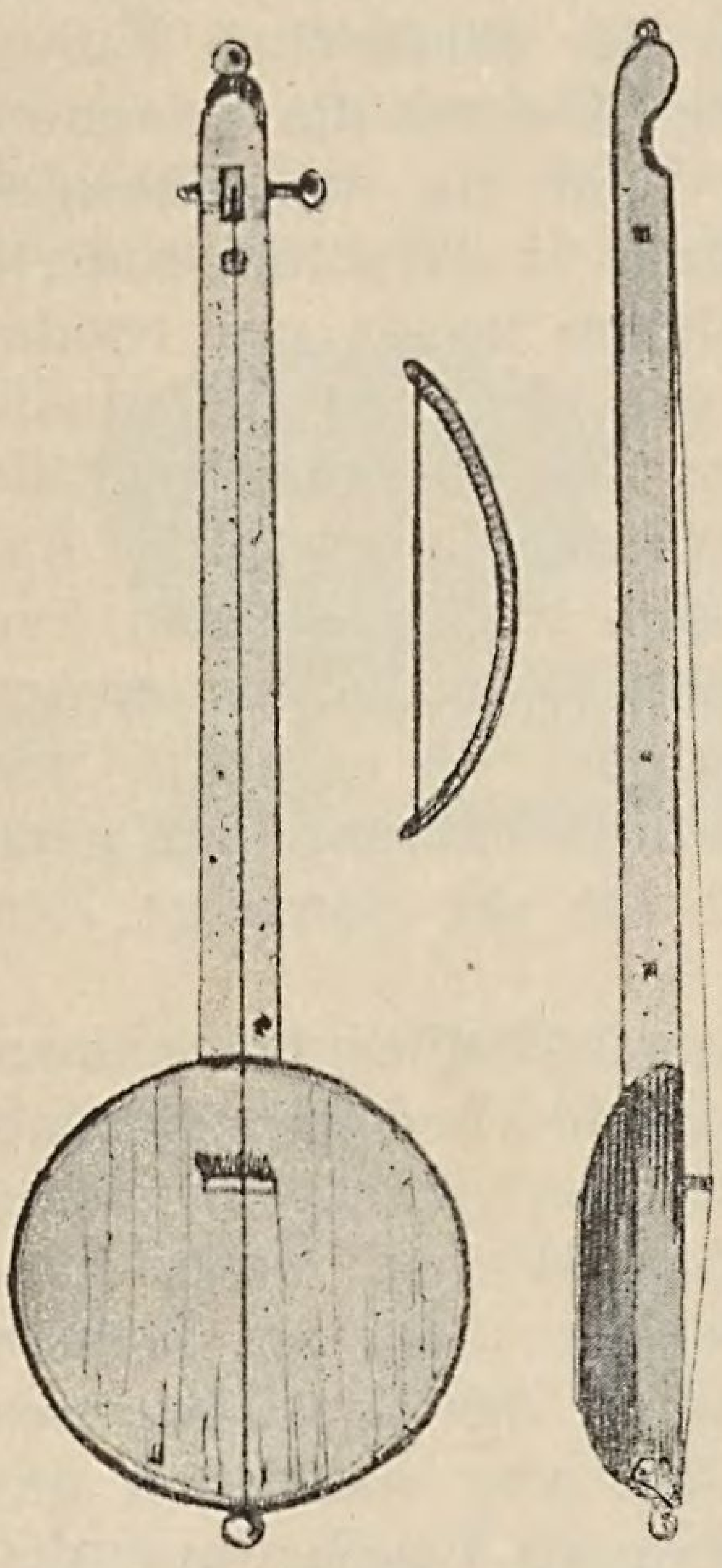
b. Die Griechen und Römer.

Das griechische Volk, ebenfalls dem Orient entstammend, vereinigte alle Erungenschaften der asiatischen Kultur und verstand es, durch die Kraft seines Geistes die Tonkunst zu etwas völlig Neuem zu gestalten. Um ein vollständiges Bild von dem Musikwesen der Griechen zu erhalten, müsste man dasselbe vor unserem Geiste erstehen lassen und wieder vornehmen können. Dies ist aber unmöglich, da die Musik des Altertums uns so ferne liegt, dass alle Forschungen, die bisher auf diesem Gebiete gemacht wurden, noch nicht dahin geführt haben und auch kaum dahin führen werden, ein klares Bild von der Sache zu geben. Was jedoch zu erforschen war, bietet das grösste Interesse, da es zeigt, wie innig die griechische Musik mit der Entwickelung des griechischen Kulturlebens verbunden und wie die damalige Zeit von ihr beeinflusst war.

Nach Aristophanes darf ein unmusikalisches Ungeheuer sich nicht in bessere Kreise der griechischen Gesellschaft wagen. Musikalisches Wissen wurde von jedem Hellenen verlangt, ja der Staat, dem sonst die geistige Ausbildung seines künftigen Staatsbürgertums nicht so sehr am Herzen lag, achtete sorgfältig auf das Studium der ~~musikalischen~~ musischen Künste, besonders aber der Musik. Sie war sozusagen das geistige Band, das die Stämme, die durch Bearbeitung des verschiedenartigen Bodens Griechenlands gezwungen waren, getrennt zu leben, mit einander vereinigte. Sie war eine Angelegenheit der Nation und weckte trotz aller Streitigkeiten zwischen den einzelnen Stämmen das Bewusstsein eines gemeinschaftlichen Lebens, einer Zusammengehörigkeit, ja sie hielt das Ideal der griechischen Nation zu einer Zeit aufrecht, als dieselbe in Wirklichkeit schon lange nicht mehr existierte.

Die Griechen teilten die Künste in zwei Gruppen, in solche, die ein fertiges Bild darstellen, sich an das Auge wenden und in solche, die von der Ausführung der darstellenden Künstler abhängen, die sich an das Ohr, an die Phantasie wenden. In die erste Gruppe sind die Künste des Raumes, wie der Malerei, Architektur und Plastik zu stellen, während

die zweite uns die Künste der Zeit und Bewegung vorführt, Musik, Poesie und Orchestik. Unter allen diesen Künsten sind es immer wieder zwei, die einen gewissen Verwandtschaftsgrad besitzen, wie die Poesie und Malerei, Plastik und Orchestik, Musik und Architektur. Über die letzteren äussert sich bekanntlich Schlegel: «Die Architektur ist gefrorene Musik» und mit Recht, denn in beiden ist es die Phantasie des schaffenden Künstlers, die das Bild verwirklicht. Während aber die Architektur das dem Künstler vorschwebende Ideal in Stein und Erz festhält, verwirklicht es die Musik in Klängen. So wie bei den Künsten des Raumes und derRuhe die Symetrie ein wesentliches Merkmal ist, so ist bei den Künsten der Zeit und Bewegung der Rhythmus, namentlich aber bei der Musik besonders scharf hervortretend. Heute dient die Tonkunst nur zum Ausdruck von Gefühlen und Stimmungen, während sie damals sich der plastischen Seite, der schönen, klar und leicht dahinfliessenden Tonbewegungslinie, der Melodie zuwendete, und die Harmonie von jetzt den Griechen etwas Fremdes war. Das griechische Volk zog die Einstimmigkeit der Mehrstimmigkeit vor, da erstere im Sinne der Plastik leichter fasslich und übersehbar war. Wurde mehrstimmig gesungen oder war eine Gesangstimme von Instrumenten zn begleiten, so geschah dies durch Zuhilfenahme der Octave, was man häufig der Verstärkung des Tones wegen gethan, oder die eine Stimme umspielte die andere, immer aber in der Absicht, die Melodie mit Klang zu sättigen.

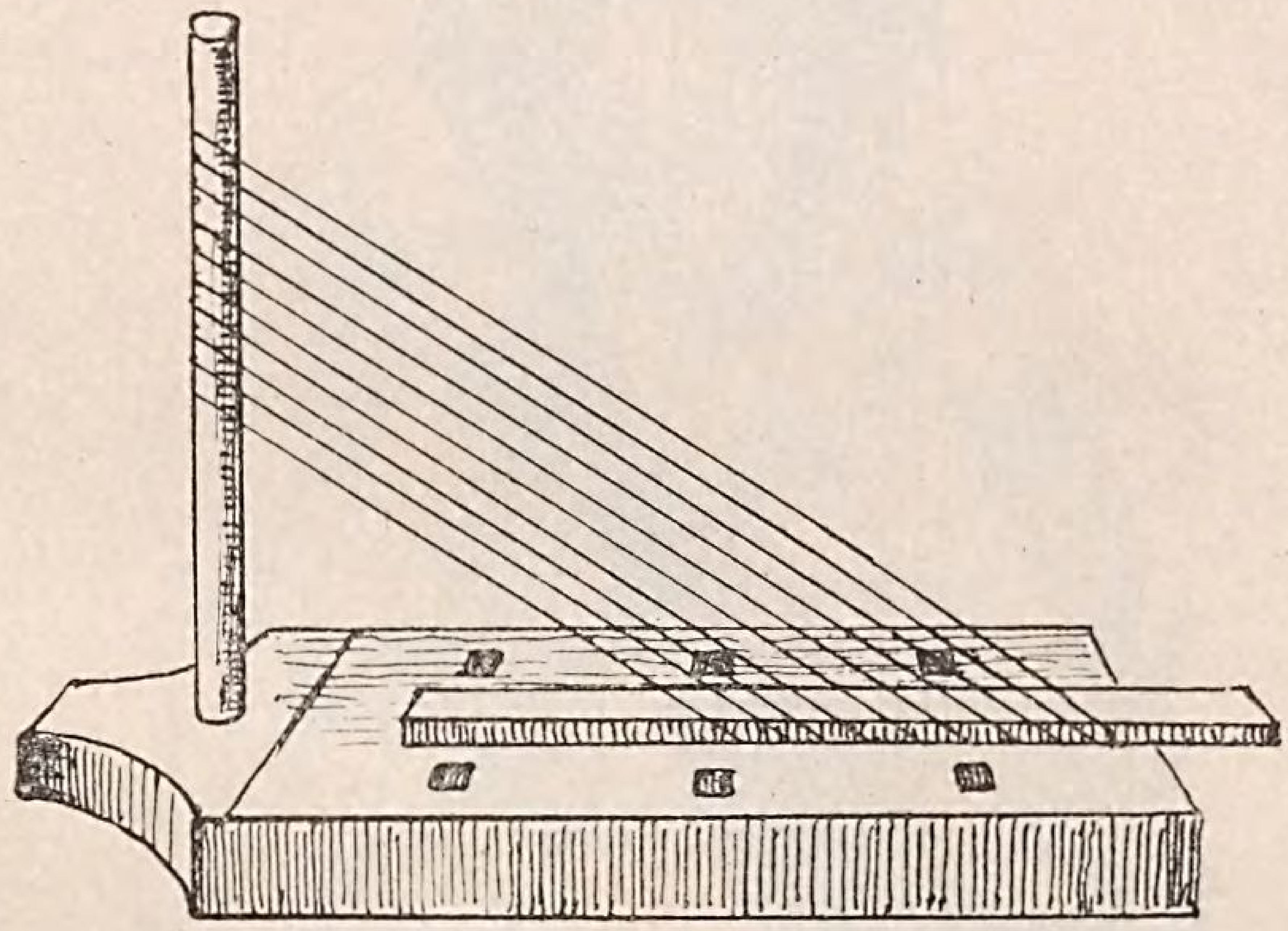


Arabische Geige.

Die Schönheit der griechischen Musik bestand also in der Einfachheit, Klarheit und rhythmisch wie klanglich wohlgefälligen Melodie. «Polyphonie, sagt H. A. Köstlin in seiner Geschichte der Musik, beanspruchte schon zu viel den Raumsinn der musikalischen Phantasie und widersprach ihrer Annahme, derzufolge ihre Tonkunst nur eine Kunst der Bewegung und der Zeit war. Daher auch die Gabe, an der Melodie die feinsten Unterschiede, die wir nicht zu vernehmen imstande sind, machen zu können.» Die Griechen waren

imstande, das Verhältnis der Töne, die Beziehung der Aneinanderreihung derselben auf das genaueste zu bestimmen, woraus sich leicht erklären lässt, dass die Melodiebildung zu jener Zeit einen Grad erreicht hatte, wie dies heutzutage nicht der Fall ist. Die Erfindungsgabe der griechischen Komponisten ging ganz in der Aufstellung schöner Tonfolgen, in der Gestaltung von verschiedenen Rhythmen auf. Die Chormusik zeigte darin einen Reichtum, an den die jetzigen Bewegungsformen nicht hinanreichen.

Dadurch aber, dass die Tonkunst sich an die Plastik anlehnte, blieb den Griechen jene Pracht des harmonischen Vollklanges, die Kraft von polyphonen Tongebilden fremd. Ausserdem hatten die Griechen nur absteigende Melodien, da die Musik nicht aufregen, sondern beruhigen sollte. Ganz



Altegyptische Harfe.

im Gegenteile zur Gegenwart, wo die Instrumentalmusik allgemein gepflegt und gefördert wird, war dieselbe bei den Griechen sehr kümmerlich entwickelt und lag der Schwerpunkt nicht im Zusammenspiel mehrerer Instrumente, sondern im Solospiel, also wie Friedländer*) sagt, in der Wirkung des einzelnen Instrumentes, in der Virtuosität des einzelnen Künstlers.

Die Einfachheit und Dürftigkeit der instrumentalen Mittel, die in der Hauptsache auf die Cither und Flöte beschränkt blieben, macht auch die Worte des griechischen Gelehrten Aristoteles erklärlich, nach welchen die Musik nichts als ein verstärkter Genuss der Poesie ist und dieselbe nur die Aufgabe hat, in der Seele des Zuhörers das Gefühl und die Ideen zu wecken, welche geeignet sind, das vollständige

*) Friedländer, Ludwig: Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine. Leipzig 1890.

Verständnis des poetischen Werkes zu erleichtern. Doch dieses bleibt der Mittelpunkt, um welchen sich alle Elemente der Ausführung gruppieren müssen. Friedländer sagt des weiteren in seinem bereits citierten Werke: «Gegenüber dem poetischen Text hatte die Melodie nur eine secundäre Bedeutung, wie Rhythmus und Versmass. Wie diese war sie nur ein formelles Element der Komposition, wobei allerdings zu bedenken ist, dass die Form in der alten Kunst einen ganz anderen Wert hatte, als in der modernen. Also auch in der Vokalmusik, die allein im Altertum eine reiche



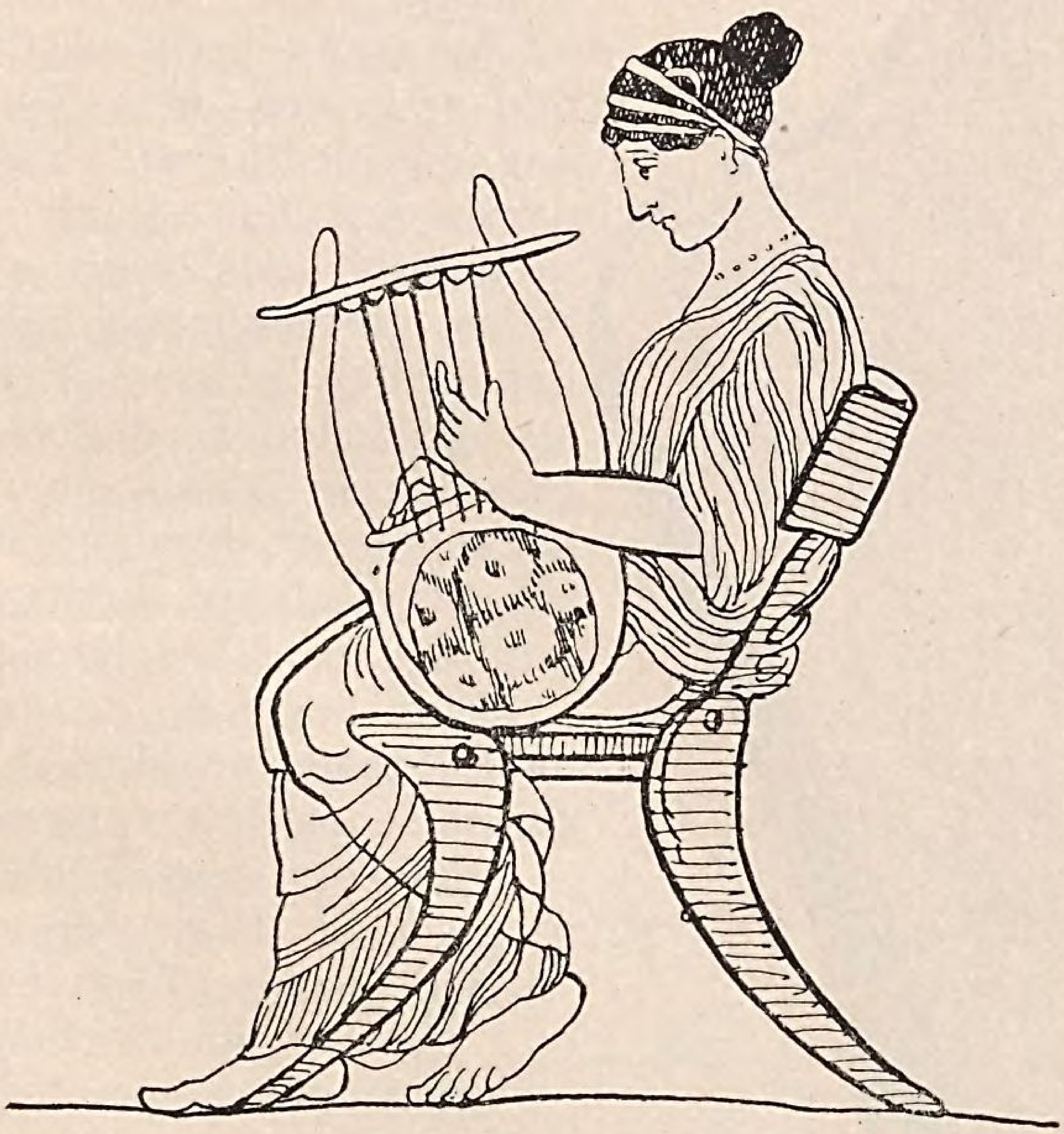
Egyptischer Priester, die Harfe spielend.

und kräftige Entwickelung gehabt hat, hatte die Melodie kein selbständiges Leben, ihr Leben lag in der Treue, mit der sie dem Text angepasst war, in der Wahrheit und Angemessenheit der Deklamation, sie muss eben wie gesagt, recitativisch gewesen sein. Hatte sie auch ohne Zweifel die Aufgabe, in den Gemütern der Zuhörer die Stimmung zu erregen, die für das volle Verständnis des Textes erfordert wurde, so durfte sie sich nie in der Art geltend machen, dass sie den Sinn der Zuhörer von dem poetischen Inhalt abzog.»

Auch der Chorgesang war von dem modernen mehrstimmigen Gesange ganz verschieden. Die Orientalen und

die Griechen kannten die Mehrstimmigkeit und Harmonie gar nicht, es lag also der Unterschied in den einzelnen Stimmen allein in den Octaven. Die Instrumentalbegleitung war aber nicht immer mit der Melodie des Gesanges gleichlautend, es scheinen da doch einzelne Töne eingeschoben und die Gesangsmelodie gewissermassen umspielt worden zu sein, wobei aber wohl zu bemerken ist, dass diese Begleitungsstimmen durchaus nicht die Bedeutung einer zweiten Stimme in unserem modernen contrapunctischen Sinne hatte.

Trotz dieser Mängel lassen aber die ausserordentlich künstlichen griechischen Tonordnungen, welche auf dem Verhältnisse des Ganztones (Diatonik), Halbtones (Chromatik)



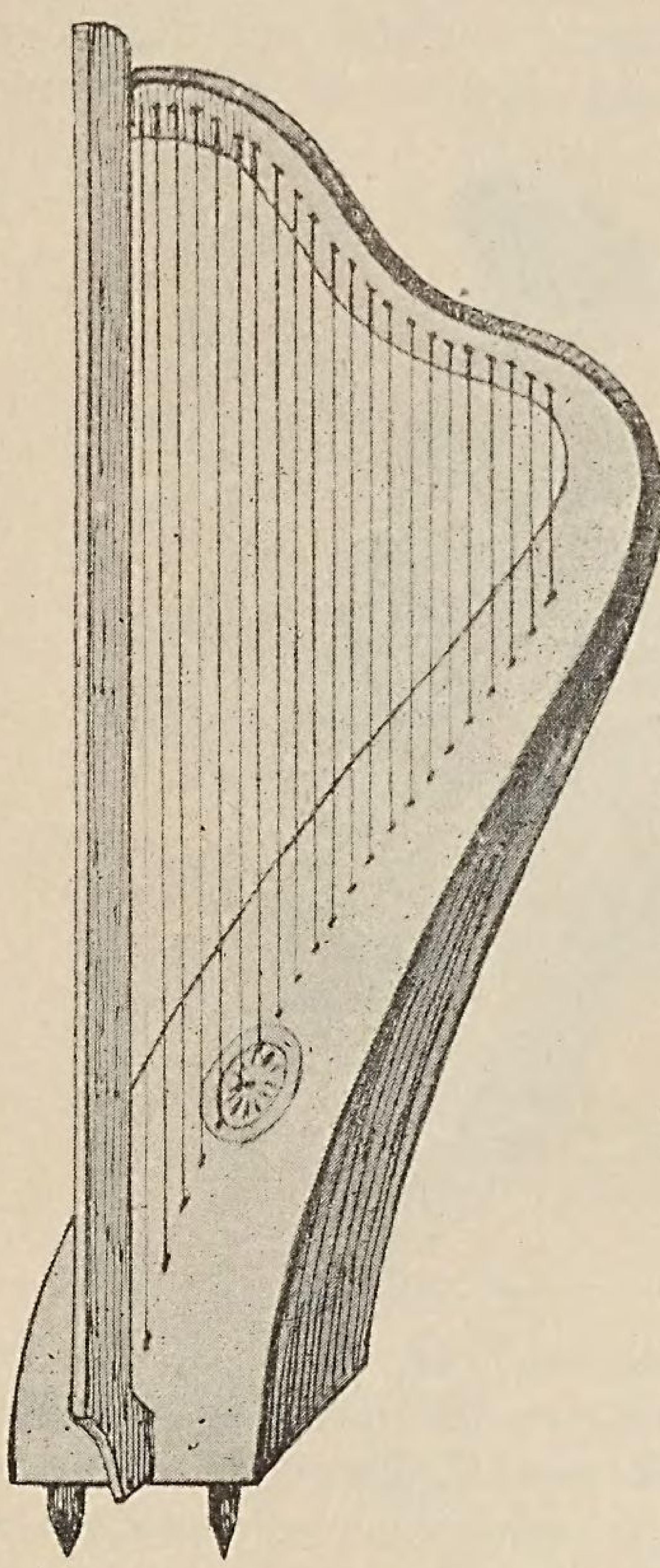
Assyrisches Saiteninstrument.

und Vierteltones (Enharmonik) begründet sind, voraussetzen, dass die Griechen einen entwickelten Kunstgesang hattten. Die wenigen vorhandenen Proben desselben, die Ode des Pindar und zwei spätere Hymnen des Mesomedes sind sowohl in der Form als auch in der Metrik vollständig wohlgeordnete Gesangsweisen.

Die griechische Musiklehre zerfiel in einen theoretischen und in einen praktischen Teil, von denen der erste von den Elementen, der zweite von dem Gebrauch derselben handelt. Die Lehre von den Elementen erörtert vor allem die mathemathischen und physikalischen Verhältnisse der Töne, dann

die Verhältnisse nach der Höhe und der Dauer derselben, endlich die prosodischen Maasse. Der praktische Teil, nach unserm Begriff die Compositionslehre, giebt die Anleitung zur Verwendung der Elemente der Melodie, lehrt die melodische, rhythmische und metrische Composition, so wie die Kunst des Instrumentalspieles, des Gesanges und der Dramatik.

Die Grundlage des griechischen Tonsystems ist das Tetrachord, eine mit einem Halbton beginnende Reihe von 4 Tönen, also h, c. d, e und e f, g, a. Vier dieser Tetrachorde bilden die griechische Normaltonreihe.


Hebräer-Harfe.

Je zwei dieser Tetrachorde, und zwar das erste und zweite und das dritte und vierte sind durch den Ton e mit einander verbunden, das zweite und dritte stehen unverbunden nebeneinander. Unten ist noch der Ton a als fünfzehnter angefügt; das griechische Tonsystem hatte daher einen weit geringeren Umfang als das moderne, da die höchsten und tiefsten Töne fehlen.

Von höherer Bedeutung für unsere moderne Musik sind die griechischen Octavensysteme:

Die dorische Tonleiter: e f g a h c d e, die national hellenische Octavengattung, unserer diatonischen abwärts gesungenen e-moll Tonleiter gleich,

Die phrygische Tonleiter d e f g a h c d

Die lydische Tonleiter c d e f g a h c, unserer modernen c-dur entsprechend.

Diese Tonleitern bestanden aus einer Quarte (e—a, d—g, c—f) und einer Quinte (a—e, g—d, u. f—c). Durch Umkehrung dieser beiden Intervalle und zwar durch Stellung der Quinte vor die Quarte entstanden drei weitere Gattungen.

Die hypodorische oder äolische Tonleiter a h c d e f g a
» hypophrygische » jastische » g a h c d e f g
u. » hypolydische » f g a h c d e f.

Hierzu kam noch die mixolydische Tonleiter h c d e f g a h.

Der Unterschied zwischen diesen Octavenreihen lag in der Stellung der Halbtöne. Da aber die ersten drei Reihen dieselben Töne enthielten wie die drei weiteren, so konnte die Tonart nur durch den Finalton, bei der dorischen e, bei der hypodorischen a u. s. w. erkannt werden.

Aus der griechischen Tonlehre sollen hier noch die Transpositionsskalen erwähnt werden. Dieselben waren notwendig, da die Männerstimmen zwischen f—f^1 am schönsten klingen, daher alle Octavgattungen auf diese Tonregion transponiert werden mussten und die dorische Tonleiter demnach so aussah: f ges as b ces d e f. Ebenso wie die Transpositionsskalen beweisen auch das enharmonische und das chromatische Tonsystem die ausserordentliche Feinheit des griechischen Gehörs, das selbst die geringsten Nüancen zwischen den einzelnen Tönen zn unterscheiden vermochte.



Flötenspielerin.

Wie schon erwähnt, waren die Cither und die Flöte die Hauptinstrumente der Griechen. Das Horn und die Tuba wurden besonders in der Schlachtmusik verwendet. Cymbeln, Pauken und andere Lärminstrumente dienten zu bacchischen Festlichkeiten. Die Flöte, auf welcher sich besonders die Virtuosen producierten, dürfen wir uns auch nicht wie das heutige Instrument gleichen Namens vorstellen, dasselbe entsprach vielmehr unserer Oboe. Deren Ton soll leidenschaftlich und aufregend gewesen sein. Die Cither, mit der Lyra verwandt und häufig mit ihr auch identificiert, war ein harfenartiges Instrument ohne Griffbrett, mit Darmsaiten oder Tiersehnen bespannt. Neben derselben fanden auch zahlreiche orientalische Harfen in Griechenland Ein-

gang. Die grösste Bedeutung aber erlangt die Lyra, ebenfalls in verschiedenen Grössen auftretend, entweder mit der Hand oder einem kleinen Schlaginstrument (plectrum) gespielt. Die Lyra, mit 4 Darmsaiten bezogen, hiess deshalb auch Tetrachord und schreiben die Griechen die Erfindung derselben dem Hermes wie auch dem Apollo zu. Wie notwendig es für einen Sänger war, seine Weisen mit den üblichen Instrumenten zu begleiten, geht daraus hervor; dass Hesiod, das Haupt einer Dichter- und Sängerschule in Böotien bei den pythischen Spielen deshalb nicht zugelassen wurde, weil er seine Gesänge auf keinem Instrumente begleiten konnte.

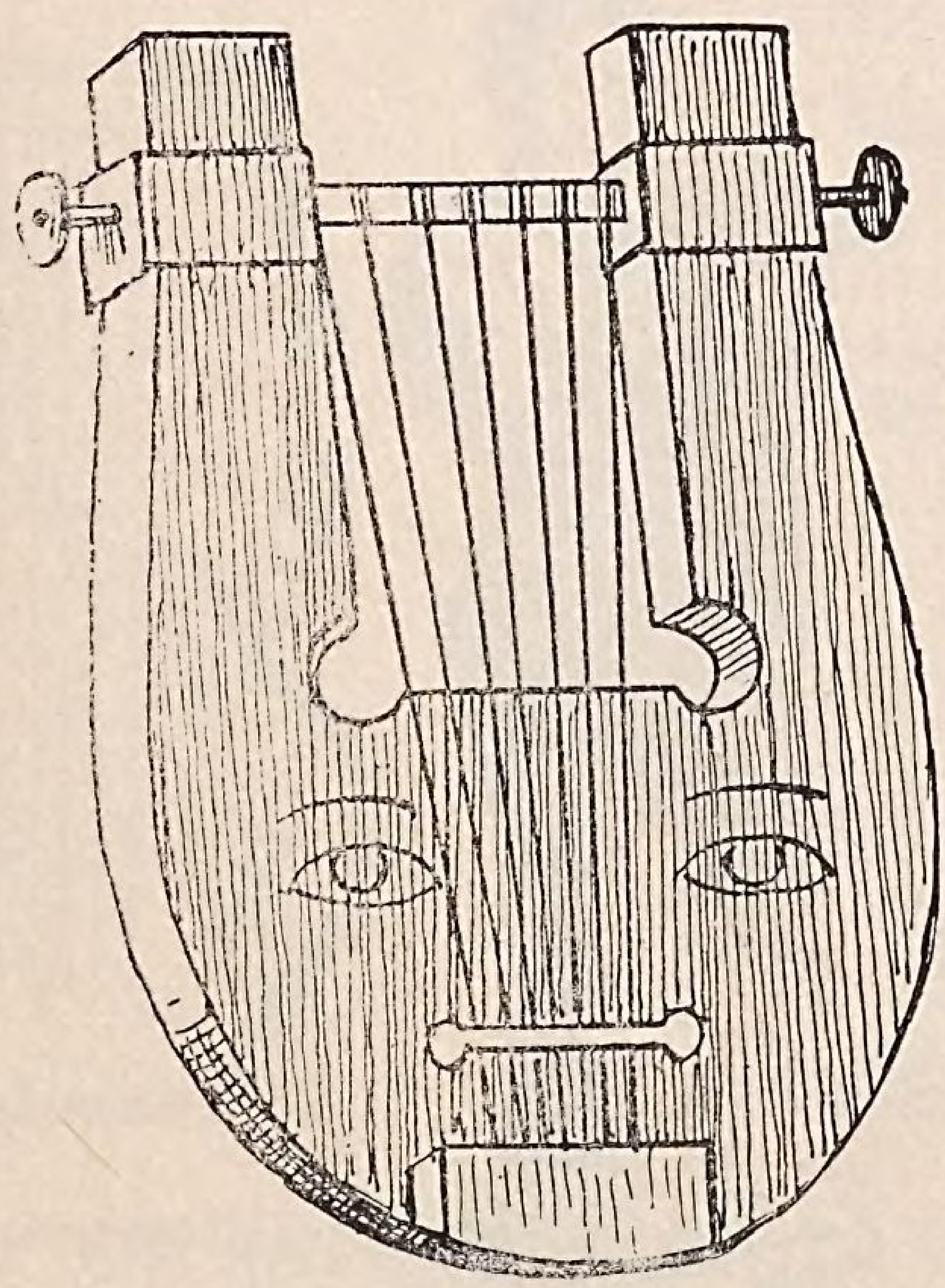


Mädchen die Kithara spielend.

Thessalien, die Heimat der Quellennymphen des Olympos, war die erste Stätte der Poesie. Am Altar stimmte der Priester einen Gesang an, und das Volk antwortete ihm im Chor. Zu allen Gelegenheiten, bei jeder Beschäftigung wurde gesungen, und auch die Helden wurden in Liedern gefeiert. Das Heldengedicht besonders wurde schon in frühester Zeit in höchster Vollendung gepflegt. Die Ilias und die Odysse haben alles vor und nach ihnen verdunkelt, und ihre Wirkung ging, wie Jacob vom Falke *)

*) Jacob v. Falke: Hellas und Rom, eine Kulturgeschichte des klassischen Altertums.

sagt, durch die Kulturgeschichte von Hellas fort und fort und hat noch heute nicht aufgehört. Dieses Geistesprodukt ist uns allerdings nicht mehr in seiner Urform überliefert worden. Der Grieche liebte nicht zu lesen, sondern zu hören, und so pflanzten sich die Ilias und die Odysee Jahrhunderte im Gedächtnisse der Sänger fort und erlebten manche Umgestaltung. Erst Peisistratus liess sie aufschreiben und annähernd ihre erste Form wieder herstellen. Die epischen Dichtungen verdanken Hesiod ihre Entstehung und feiert derselbe in ihnen das Andenken der Götter; die Elegie begründet Kallnios in seinen patriotischen und kriegerischen Liedern. Das Lied des einzelnen Sängers, der Ausdruck

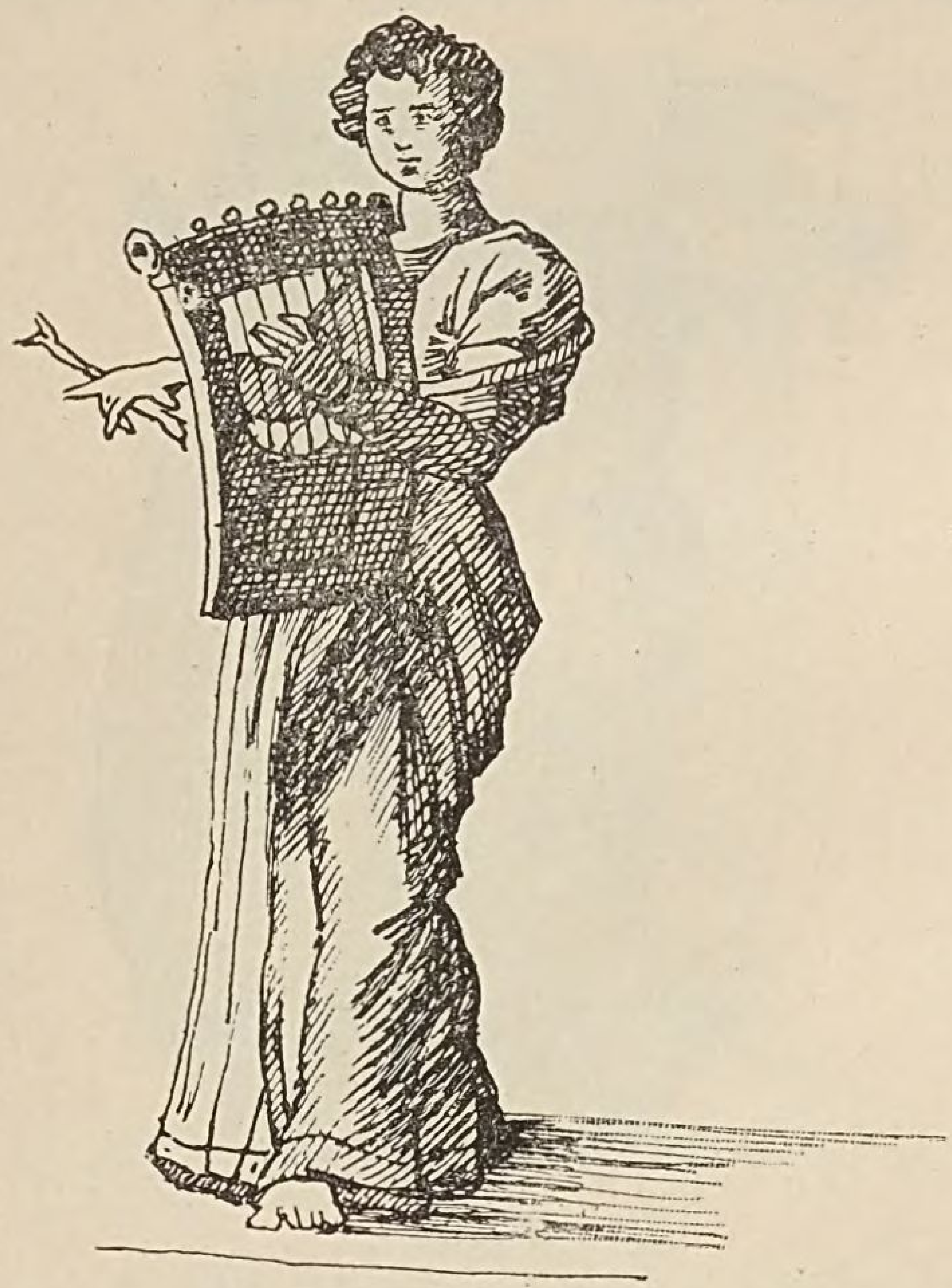


Kithara.

seiner persönlichen Gefühle war das Melos. Seine beiden Schöpfer sind Alkäus und die erste aller Dichterinnen Sappho. Für öffentliche Gelegenheiten, durch Chöre von Männern und Frauen unter Musik und Tanzbegleitung vorzutragen, schufen Terpander. Thaletas und Alkmann, ein freigelassener Sklave, der Vorläufer Pindar's ihre Werke. Arion brachte den Dithyrambus und als leuchtender Stern am griechischen Dichterhimmel steht Pindar, dessen Epinikien im Chor bei nächtlichen Feierlichkeiten gesungen wurden.

Aus den Festlichkeiten, welche man dem Gott des Weins, Bacchus, in Dithyramben veranstaltete, entsprang das Drama. Der Chorführer stellte den Gott selbst dar, die

Sänger waren seine Genossen, die Satyrn. Anfangs wurde nur gesungen, dann aber kam durch Thespis auch die Rede dazu. Er war es, der 536 v. Chr. den ersten Schauspieler aufstellte. Die Theater erbaute man in Mulden an Bergabhängen und da Athen in dieser Beziehung besonders glücklich situiert war, entstand am Abhang der Akropolis ein grossartiges Theater mit einem Fassungsraume für 27,500 Personen. Dasselbe bestand aus drei Teilen, der Bühne, der Orchestra und dem Zuschauerraum, zu dem jedermann Zutritt hatte. Der Besuch des Theaters wurde sogar jedem Bürger zur Pflicht gemacht. Die drei grössten



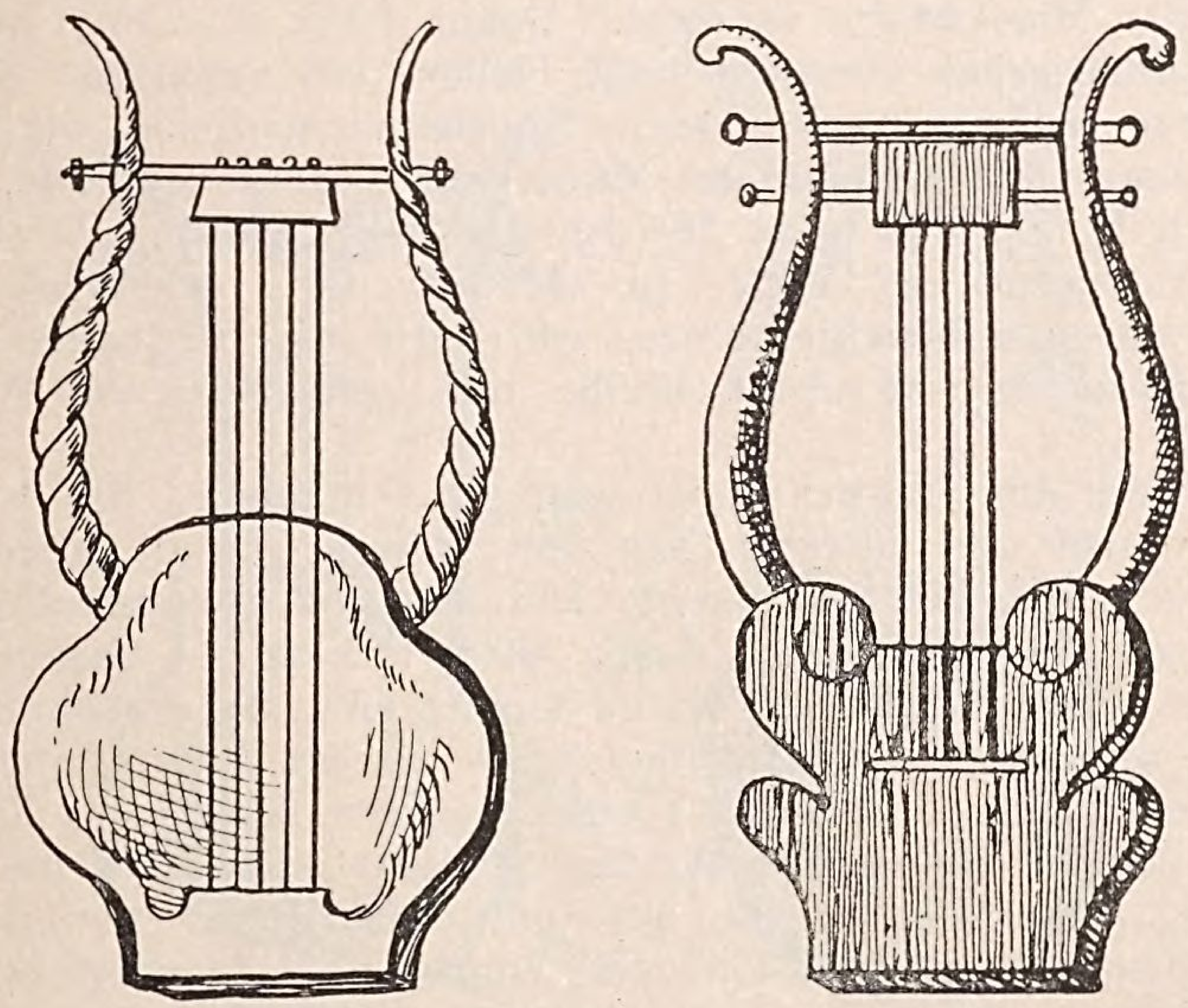
Mädchen mit Kithara.

Dramatiker waren Aeschylos, 525 zu Eleusis geboren («die Perser»), Sophocles 495—406 («Antigone) und Euripides 482—407 («Medea» und «Phädra«). Auf dem Gebiete der Komödie war es Aristophanes, geb. 452, der das Be-Bedeutendste schuf («Die Acharner», «Der Friede», «Die Vögel», «Die Wespen», «Die Frösche»). Man muss sich dabei stets vor Augen halten, dass die antike Tragödie und Komödie mehr unserer Oper und dem Singspiel glich, als unserm recitierenden Schauspiel. Es wurde darin unter Begleitung von Saiteninstrumenten gesungen und gesprochen;

auch der Chor wirkte mit, und das Ganze wurde in der Regel mit einer Ouverture eingeleitet.

Die griechische Musikgeschichte reicht bis in das Zeitalter der Götter und Helden zurück. So werden Apollo und Dyonisius als die Träger der beiden Hauptgattungen der Tonkunst gefeiert und die Namen der sagenumsponnenen Sänger Orpheus und Musäus genannt.

Die erste historisch festzustellende Thatsache ist der Argonautenzug nach Kolchis und die Vereinigung aller griechischen Völkerstämme gegen Troja, 1200 vor Chr., welche



Römische Lyren.

die Besingung der Heldenthaten dieser grossen und wichtigen Begebenheit zur Folge hatte. *) Hundert Jahre nach dem trojanischen Kriege veranlasste die in Hellas herrschende Unruhe die Auswanderung vieler daselbst Ansässiger, welche nun die Küsten Kleinasiens und die umliegenden Inseln bevölkerten. Hier entstanden um das Jahr 900 v. Chr. die Rhapsodien, die man Homer zuschreibt. Hermann Ritter schildert die Festlichkeiten, bei denen selten ein Rhapsode fehlte. Der Sänger war im Festsaale als an eine Säule gelehnt oder auf einem silberbeschlagenen Stuhle sitzend dargestellt. Vor ihm stand ein Becher Weins und in den Armen hatte er die Phorminx, Chelys oder Kithara

*) Hermann Ritter: Studien und Skizzen aus Musik- und Kulturgeschichte sowie Musikästhetik.

mit welcher er seine Lieder begleitete und nicht selten seine Zuhörer bis zu Thränen rührte oder in eine hellauflodernde Begeisterung versetzte. Dass die neuesten Weisen stets den Vorzug erhielten, sagt Homer in der Odisee, Gesang I. 352:

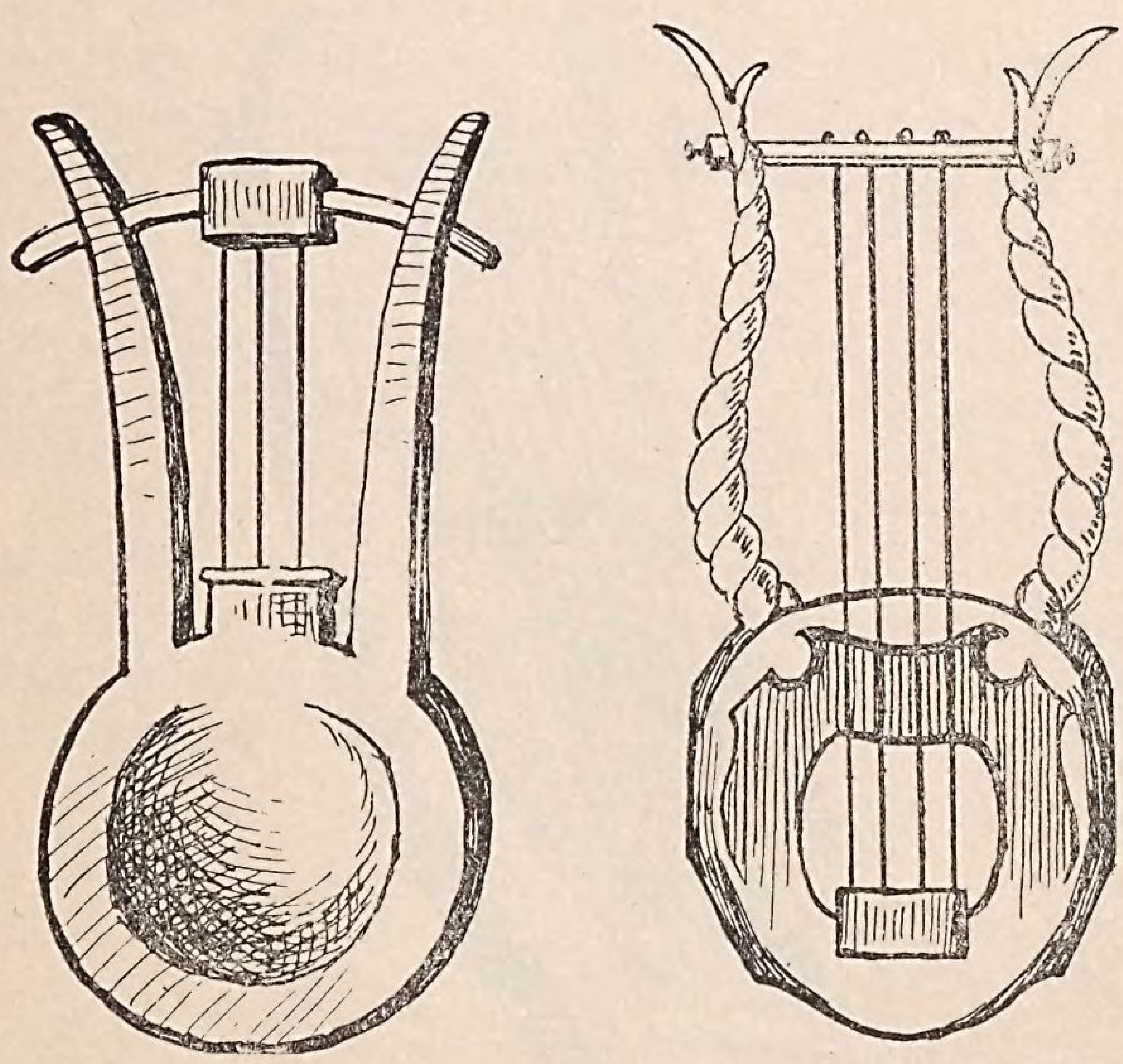
«Denn es ehrt den Gesang das lauteste Lob der Menschen,
Welcher den Hörenden rings der neueste immer ertönt!»

776 v. Chr. traten die olympischen Spiele, die musikalischen Wettstreite zu Delphi und Sparta in den Vordergrund, in der letzgenannten Stadt macht sich besonders Terpander um das Musikwesen verdient. Solon (590 v. Chr.) bringt die homerischen Gesänge nach Hellas und veranlasst deren Vortrag bei den Volksfesten. Epochemachend für die Entwickelung der griechischen Musik war der bedeutende Philosoph Pythagoras (geb. 584 auf der Insel Samos). Er setzte das Verhältnis der Töne zu einander fest, erforschte die Schwingungszahlen derselben, erweiterte die Terpander'sche Siebentonreihe zur Achttonreihe und verbesserte die Notenschrift.

Von den Römern ist wenig zu erzählen. Sie haben wohl auch seit ältester Zeit ihre Musik gehabt, aber die äusserst einfachen Instrumente und leeren Weisen verschwanden, als die griechische Musik allerorts einzog. Gegenüber dieser hochentwickelten Kunst konnte sich die einheimische nicht behaupten. Friedländer sagt in seinem bereits citierten Werke: «Eine römische Kunst, insofern damit eine Kunst im höheren Sinne des Wortes gemeint ist, hat es nie gegeben, sondern nur eine auf römischen Boden verpflanzte griechische.» Und Ernst Eckstein*) sagt: «Die Römer sind, streng genommen, ein völlig unmusikalisches Volk. Sie haben die Tonkunst missachtet, so lange sie ihrem eigensten Wesen treu geblieben, das sich bekanntlich nur in zwei Angeln dreht: in der Kriegswissenschaft und in der Jurisprudenz. Verehrer der Tonkunst wurden sie erst, als die Kultur der Hellenen zu ihnen herüberkam. Wie sie die griechische Philosophie und die griechischen Weine annahmen, so begannen sie auch, nach dem Vorbilde Griechenlands, für Musik zu schwärmen, nur weil es Mode war. Wo aber die Mode, und nicht ein inneres Bedürfnis, das grosse Wort führt, da sind Ausschreitungen, Übertreibungen, Lächerlichkeiten die unausbleibliche Folge.» Die Kunst gerät in die Hände von Professionisten, die sie nicht um ihrer selbstwillen, sondern um des Lebensunterhaltes willen ausüben.

*) Musikalisches aus dem Rom der Cäsaren von Ernst Eckstein.

Neben die Virtuosen, die sich meistens nicht des besten Rufes erfreuten, traten noch die Massenaufführungen. Ptolomeus Philadelphos von Alexandrien liess z. B. einmal 600 Musiker, darunter 300 Cither spielende Sänger auftreten. Ja, in Rom kam die Tonkunst so herunter, dass der heilige Hieronymus (329—420 n. Chr.) sagte: «Eine christliche Jungfrau soll gar nicht wissen, was Lyren und Flöten seien, noch wozu sie gebraucht würden.» Der einzige Römer, der der Kunst einen grossen Dienst erwies, war Boëtius (455—524 n. Chr.), welcher in seinen fünf Büchern «De musica» die

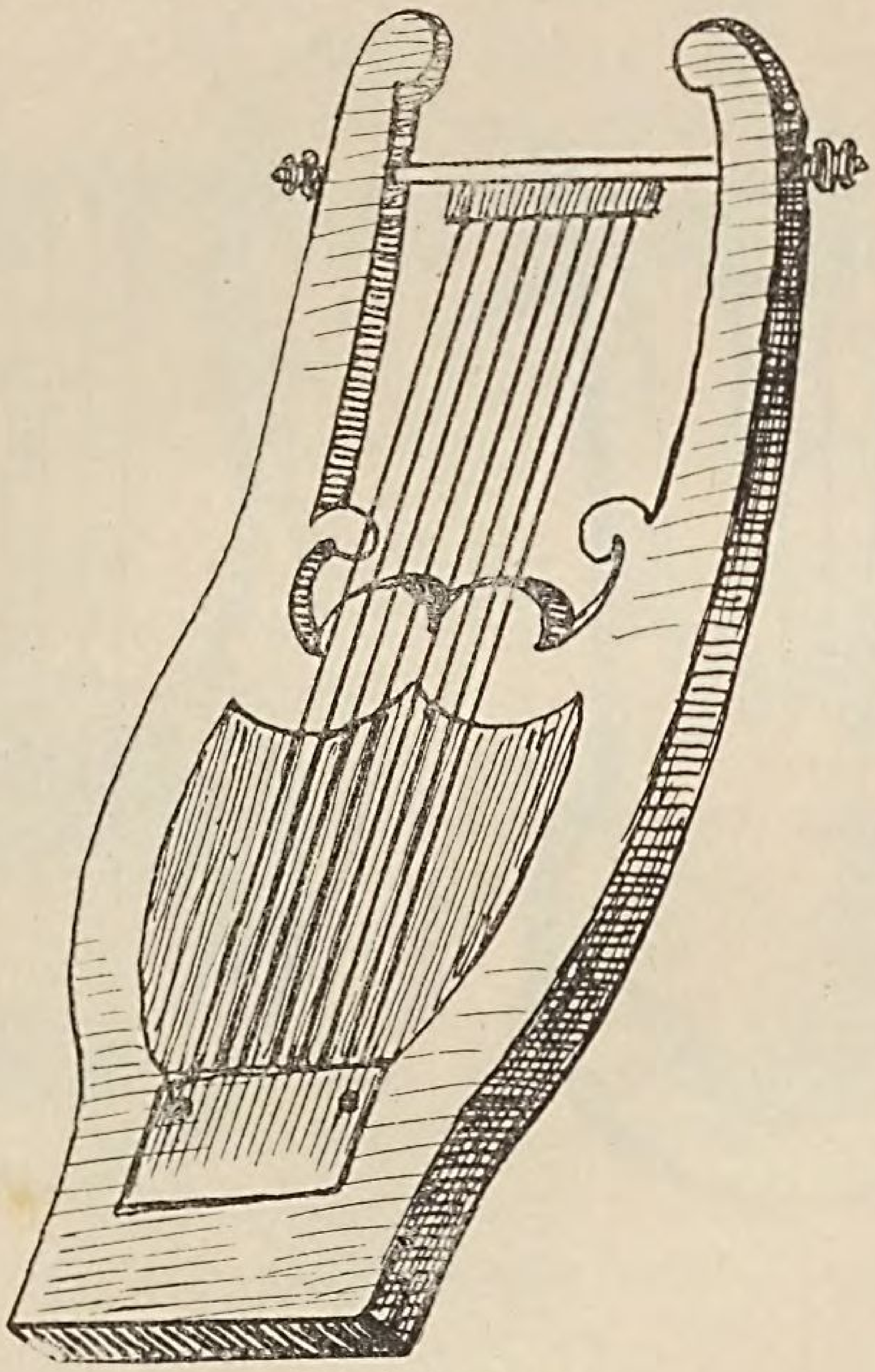


Römische Lyren.

Haupttheorien des Pythagoras, Aristoxenus, Ptolomäus und anderer griechischer Schriftsteller der Nachwelt, welche daraus den grössten Nutzen zog, überlieferte.

Die römischen Instrumente waren naturgemäss denen der Griechen vollständig gleich, nur der Wasserorgel, einem erst spät erfundenen Luxusinstrument scheint in der römischen Kaiserzeit ein Platz in der Reihe der künstlerischen Instrumente eingeräumt worden zu sein, da sie auch zu musikalischen Wettkämpfen in Rom zugelassen wurde. Quintilian schildert übrigens ihre Ausdrucksfähigkeit für nicht gering und spricht ihr die Macht zu, das Gemüt des Hörers aufzuregen und zu beruhigen.

Auch über die Kriegsmusik berichten uns einige Schriftsteller*). So verwendeten die Römer im Kriege schon sehr früh Signal- oder musikalische Instrumente. Der Geschichtschreiber T. Livius unter der Regierung des Königs Servius Tullius (578—534 v. Chr.) erzählt in einer Darstellung des römischen Kriegswesens, dass der militärische Staatskörper auch zwei besondere Centurien Spielleute (Abteilungen von etwa 100 Mann) hatte, welche dreierlei Arten von Blechinstrumenten führten und zwar die Tuba, von welcher Kaiser Leo VI. (889—911 n. Chr.) in seiner Tactica sagt, dass «sie die Hörer zum Kampfe bereit machen nnd die Gemüter zur



Römische Lyra.

Ertragung von Gefahren antreiben soll», die Buccina, ein schneckenförmig gewundenes, unserem Waldhorn ähnliches Instrument und den Lituus, eine wie der Krummstab der Auguren gekrümmte Trompete von hohem, schneidendem Tone, letztere ausschliesslich von der Reiterei verwendet. Auch der Gesang wurde im Kriegsheere gepflegt und war die früheste Art desselben die Axamenta oder Assamenta, auf hölzernen Tafeln verzeichnete Hymnen der salischen

*) Über Kriegsmusik der Römer, von Conrad Neefe. Dresden 1886. Heerwesen und Kriegswesen C. J. Cäsar's, von Rüstow. Nordhausen 1861. Kulturbilder aus Hellas und Rom, von H. Göll. Leipigz 1878.

Priester auf Götter und Heroen der frühesten römischen Zeit. Dionysius von Halicarnassus erzählt in seiner römischen Archäologie, dass beim Triumphzuge des Romulus nach dem Siege bei Casina 749 v. Chr. die ganze Armee den Göttern Lobgesänge sang und den Heerführer in eigens gedichteten Versen pries. Später existierte wieder bei der römischen Armee ein eigenes Sängeramt (munus cantatorum), welches Präfecten, die im Kampfe vorausgingen und mit Beredsamsamkeit begabte Männer ausübten. Sie sollten die Soldaten an den Lohn für ihre Treue gegen Gott erinnern und die kaiserlichen Wohlthaten, sowie die Pflichten gegen Gott und die gesamte Nation vor Augen führen.

Dichterische Erzeugnisse, welche den griechischen Kriegs- und Siegesliedern eines Tyrtäus und Pindar an die Seite zu stellen wären, sind nur sehr wenige vorhanden und können hier höchstens genannt werden: die 4. Ode im 4. Buch des Q. Horatius Flaccus (65—8 v. Chr.), wo der Sieg des Drusus über die Rhätier und Vindelicier verherrlicht wird, die 14. Ode desselben Buches zu Ehren des Kaisers A. Tib. Nero, als Helfer seines Bruders im vindelicinischen Kriege und endlich die Verse des Historikers Flavius Vopiscus in der Lebensbeschreibung des Kaisers Aurelianus.

Erst mit der beginnenden Herrschaft des Christentums wurde Rom und Italien der Ausgangspunkt der die ganze Welt umfassenden Tonkunst.

Zweites Kapitel.

Die Musik des Mittelalters.

1. Das erste Jahrtausend.

Mit dem Christentum begann eine neue Kultur, und am Eingang dieser neuen Menschheitsepoche steht als Leuchte die Person des Stifters unserer Religion und Kirche, das erhabene Vorbild reiner selbst- und interesseloser Liebe. Im Altertum galt der Mensch als solcher wenig, seine Stellung, das Amt wurde in ihm geehrt, Humanität war ein völlig ungekanntes Ding. Diese Thatsache, welche zwischen freien, unabhängigen Menschen und dem elenden Sklaven einen strengen Unterschied machte, musste vor dem Christentum, dem alle Menschen gleich waren und das sich zuerst an den Menschen wendete, weichen. Auch die Tonkunst wurde von einem ganz anderen Standpunkte aus behandelt, denn während die Völker des Altertums den Ton selbst als sinnlich wahrnehmbares Mittel auffassten, benützte das Christentum den Ton zum Mittel, das erregte Innere in schönen Tonformen, in wohlklingenden Melodien aussprechen zu lassen.

Mit ziemlicher Bestimmtheit ist anzunehmen, dass die ersten christlichen Gemeinden nicht gesungen haben, wenn uns auch von Christus berichtet wird, dass er beim Ostermahle die übliche Psalmodie mitanstimmte, und wenn auch Saulus den Ephesern und Kolossern zuruft: «Redet untereinander von Psalmen und Lobgesängen, singet und spielet dem Herrn in eurem Herzen!» Ein Gesang musste schon aus Klugheit unterlassen werden, da ja die Versammlungen der Christen im ersten Jahrhundert meist heimlich stattfanden; übrigens war auch die christliche Gemeinde so klein, dass die gewöhnliche Rede vollständig ausreichte. Als der Kreis der Andächtigen sich vergrösserte und das Sprechen vieler Menschen unschön klang, griff man zum Gesange, der übrigens nicht wie im heutigen Sinn des Wortes, sondern mehr ein Recitieren mit geringer Modulation der Stimme war. Öffentliche Kirchengesänge gab es erst seit Constantin, der den Christen

wohlgesinnt war und gestattete, die Basiliken in Kirchen umzugestalten.

So wie sich das Christentum aus Völkern aller Nationalitäten zusammensetzte und der erste Gottesdienst kein gleichmässiger und ursprünglicher war, sondern vielmehr orientalische Formeln, wie das Halleluja, Hosiannah, Amen und griechische wie das Kyrie eleison, je nach dem nationalen Bedürfnis aufnahm, so nahm auch die Tonkunst griechische und hebräische Musikformen an und änderte sie ihren Grundsätzen entsprechend um. Als die Synodalbeschlüsse des 5. und 6. Jahrhunderts in Spanien und Frankreich einen überall gleichmässigen Gottesdienst verordneten, konnte man auch in den musikalischen Teil desselben ein gleichmässiges System bringen. Dass das christliche Volk mit wirklicher Begeisterung sang, beweist ein Bericht des heiligen Hieronymus, welcher erzählt, dass die Christen früh morgens an einem Ort, den sie Cönaculum nannten, in zwei Chören von Männern und Frauen unter der Leitung eines erfahrenen Sängers in bewunderungswürdiger Ordnung gesungen haben. Auch der Bischof von Mailand, Ambrosius, sagt in der Vorrede zu seiner Erklärung des ersten Psalms: «Was hat man nicht für Arbeit, in der Kirche das Volk zum Schweigen zu bringen, wenn bloss vorgelesen wird! Sobald aber der Psalm ertönt, wird gleich alles still.»

Die Begeisterung für den Gesang erlahmte aber bald und die Kirche musste, um das mühsam Erworbene in seiner ursprünglichen und richtigen Form zu erhalten, mit Gesetzen erscheinen, nach welchen es der christlichen Gemeinde nicht gestattet war zu singen, sondern der Gesang den eigens dazu bestimmten Klerikern überantwortet wurde. Der erste, der mit diesen Gesetzen hervortrat, war der schon erwähnte Bischof von Mailand, Ambrosius. 333 zu Trier geboren, 374 zu dieser hohen kirchlichen Würde erwählt, führte er 380 den im Orient gebräuchlichen, fälschlich nach ihm benannten Gemeindegesang in der Mailänder Kirche ein. Dies wird von Augustin bestätigt, welcher in seinen Confessionen ganz deutlich und ausdrücklich erklärt, dass Ambrosius, von der Kaiserin Justina wegen seines Hasses gegen die Arianer verfolgt, mit seiner Gemeinde viele Nächte durchwacht habe. Damals wurde von ihm die Einrichtung getroffen, Hymnen und Psalmen nach der Sitte der Morgenländer zu singen, damit sich nicht das Volk in Gramesüberdruss abzehre. Die Psalmen wurden meist responsorisch oder antiphonarisch gesungen. Die responsorische Art ist eine Art Wechselgesang zwischen Priester und Gemeinde. Die Gesangsweise wird

gewöhnlich auf einem bestimmten Ton ausgeführt und der Schlusssatz und einige Redewendungen melodisch ausgeschmückt. Auch der Chor hält an dieser Weise fest, er recitiert vorwiegend nur auf einem Accord und der Schlusssatz wird wieder freier behandelt. Ambrosius gebührt daher das Verdienst, den responsorischen und antiphonarischen Gesang in der occidentalischen Kirche eingeführt zu haben. Er führte aber auch den metrisch gebauten Hymnus mit syllabischer Melodie, in welchem jeder Silbe eine Note entspricht, den Vorläufer des deutschen und lateinischen Kirchenliedes ein, von der richtigen Erkenntnis ausgehend, dass diese Art des Gesanges auf die Gemüter den grössten Einfluss auszuüben imstande sei, und dass diese poetischen Lobgesänge in ihrer kurzen metrischen Gleichmässigkeit dem Volke und den Sängern leicht einzuprägen wären. In diesen Gesängen hielt er sich im Metrum und Rhythmus streng an den Text, er setzte für kurze Silben kurze Töne, für lange Silben lange Töne und erhielt als Grundriss folgendes Schema:

⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Diese einförmige Abwechslung zwischen kurzen und langen Silben bot aber bei vielstrophigen Hymnen wenig Reiz und wusste Ambrosius, dieser hervorragendste Förderer der christlichen Musik, dem Übelstande dadurch abzuhelfen, dass er an Stelle eines langen Tones manchmal zwei kurze setzte und damit der Urheber des figurierten Gesanges wurde. Guido von Arezzo nennt diese ambrosianischen Gesänge überaus lielibch und gesteht, beim Anhören derselben zu Thränen gerührt worden zu sein.

Dem Bestreben, eine Gleichmässigkeit in dem katholischen Kirchengesang zu erzielen, verdanken auch die nach dem Bischof Ambrosius benannten 4 Kirchentonarten d, e, f, g ihre Entstehung. Ambrosius verwarf die griechische Chromatik und fand nur die Töne der diatonischen Folge für den Kirchengesang geeignet. Er stellte alle mit dem gleichen Ton schliessenden Gesänge zusammen und erhielt dadurch die vier oben genannten Tonarten. Dass aber der ambrosianische Gesang, der die Nachteile der theatralischen Gesänge, oder wie man sie nannte, der «geschmückten und Buhlmusik» vermied, kein gemeinsamer werden konnte, lag in der nationalen Beschränktheit der sprachlichen Rhythmik desselben. Erst Gregor der Grosse entkleidete den Gesang

der sprachlichen Metrik, von der richtigen Erkenntnis ausgehend, dass grosse Massen sich stets in gleichen Zeitwerten am verständigsten und würdevollsten bewegen. Aber es sind nicht die gleichmässigen Noten, wie sie unser heutiges modernes protestantisches Kirchenlied zur Erhöhung der sogenannten kirchlichen Würde bietet, sondern der gregorianische Choral bewegte sich in einem freiem, oratorischem, dem Text angepassten Rhythmus.

Ein weiteres grosses Verdienst erwarb sich auch Papst Gregor der Grosse, 540 zu Rom geboren, 590 auf den päpstlichen Stuhl erhoben, durch die Schöpfung des Antiphonariums, einer heute in der Kirche noch giltigen Sammlung von liturgischen Gesängen. Durch das früher schon geschaffene Institut der Vorsänger und Kleriker-Chöre schlichen sich virtuose Gesangsmanieren und Unarten ein, welchen Gregor I. durch das Antiphonar ein entgiltiges Ziel setzte.

Den durch Ambrosius geschaffenen, authentisch genannten Tonarten fügte Gregor I. vier neue hinzu, welche plagale oder Seitentonarten genannt wurden. Er trennte nämlich jede der vier bereits existierenden Tonarten in eine Quinte und eine Quarte, also z. B. die Tonart d-d in d-a und a-d und setzte nun die Quarte vor die Quinte, so dass er eine neue Tonart a-a erhielt. Dadurch ergab sich nun folgende Reihe von Kirchentonarten oder Kirchentönen (Modi):

d e f g a h c d	I.	Ton	authentisch	
a h c d e f g a	II.	,,		plagal
e f g a h c d e	III.	,,	,,	
h c d e f g a h	IV.	,,		,,
f g a h c d e f	V.	,,	,,	
c d e f g a h c	VI.	,,		,,
g a h c d e f g	VII.	,,	,,	
d e f g a h c d	VIII.	,,		,,

Gregor beseitigte die sehr umständliche und schwierige Benennung der Töne durch griechische Buchstaben und ersetzte dieselben durch die ersten sieben Buchstaben unseres Alphabetes. Mit grossem Eifer trachtete Gregor nun seinen Neuerungen allerorts Eingang zu verschaffen, er sandte an alle Mönchsklöster die von ihm selbst geschulten Sänger und liess daselbst Singschulen errichten. So wurden die Mönchsklöster die Mittelpunkte musikalischen Wissens und ragen aus denselben besonders Metz, Fulda, Würzburg, Oxford und St. Gallen hervor.

Eine Reihe der gediegensten Kirchenkomponisten wurde hier herangezogen und stammen namentlich aus der Benediktiner Abtei zu St. Gallen Tuotilo, † 915, Notker Balbulus,

geboren 840, hervorragend durch seine Sequenzen, Ratpert, † um 990, Notker Labeo, † am 29. Juni 1022, der Verfasser der ersten Abhandlung über Musik in deutscher Sprache, der gelehrteste Mann seines Zeitalters und die fünf Ekkeharde, von denen der vierte als Lehrer, Philologe und Dichter und der fünfte als Sammler der Notker'schen Sequenzen und der Lebensbeschreibung des heiligen Notker hervorragte. Sie waren alle im Sinne Gregors des Grossen thätig und ihr Hauptverdienst ist es, die Sequenzen, die auf den letzten Silben des Allelujah und Kyrie vom Volke angestimmten textlosen Gesänge, wieder in natürliche Bahnen gelenkt zu haben.

Schon vor Gregor dem Grossen hatten sich an einigen Orten Bedenken gegen den Gebrauch von Instrumenten beim Gottesdienste gezeigt, während man an anderen Orten für den Gebrauch derselben eintrat. Erst Gregor schloss die Mitwirkung musikalischer Instrumente gänzlich aus und beschränkte den musikalischen Teil des Gottesdienstes nur auf den Gesang allein. Die zahlreichen Warnungen, Synodalbeschlüsse und Verbote aber während des Mittelalters zeigen, dass man sich doch nicht für immer dem andringenden Verlangen, auch den instrumentalen Klängen eine Stelle im Gottesdienste anzuweisen, verschliessen konnte.

Ein besonderer Förderer des kirchlichen Gesanges war Karl der Grosse, geboren am 2. April 742, König der Franken seit 768, römischer Kaiser seit 800, gestorben zu Aachen am 28. Januar 814. Dieser grösste Zuchtmeister des deutschen Volkes ermöglichte es, dass der Gottesdienst schon in neuen prächtigen Gebäuden und mit grossem Glanze begangen werden konnte. Aus Italien und Griechenland liess er geschulte Sänger kommen, damit dieselben den Gesang an allen Kirchen nach römischer Art einrichteten.

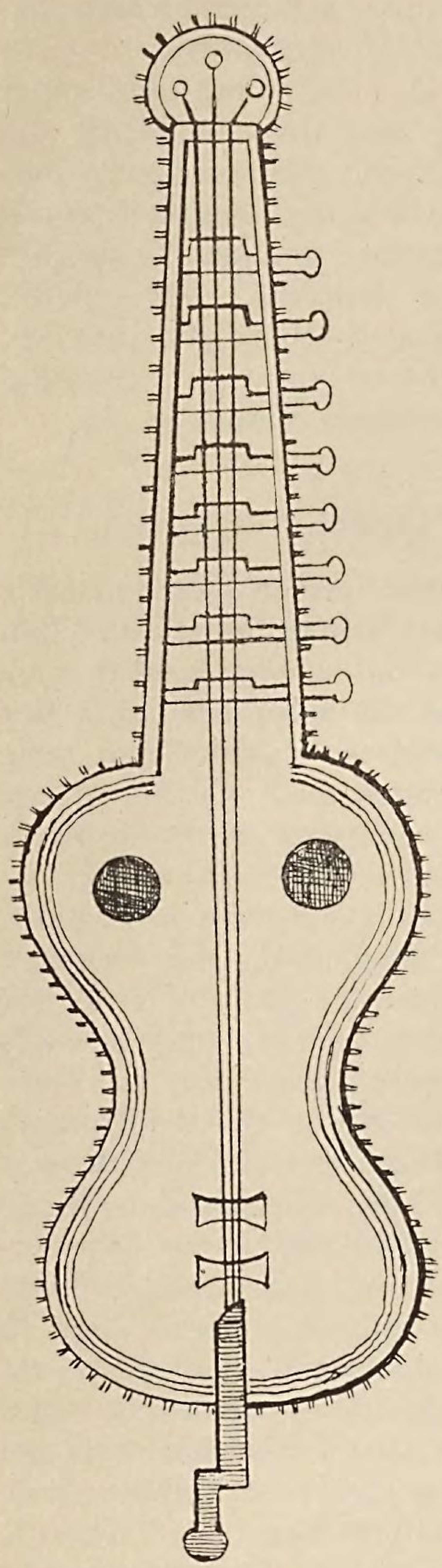
Die mächtige Entwickelung des Gesanges seit Gregor dem Grossen machte auch eine Notenschrift notwendig, denn die griechischen Buchstaben fixierten zwar den Ton, gaben aber kein Bild von dem Steigen und Fallen, von dem Gange der Melodie. Es mussten daher Notenzeichen geschaffen werden, welche den immer stärker hervortretenden melodischen Zug festzuhalten imstande waren, und man griff zu den Neumen, welche früher schon in anderer Bedeutung gebraucht wurden. Die zwei einfachsten Grundformen derselben waren der Punktus oder Punktum, •, als Zeichen für die Kürze und die Virga, ⌉, |, ▬, als Zeichen für die Länge. Mit diesen beiden Grundformen, deren sich auch Gregors Cantus planus bediente, konnte man schon die verschieden-

artigsten Melodieformen darstellen und entstanden aus ihnen auch die Grundformen der Mensuralmusik. Es entstanden dann im Laufe der Zeit für bestimmte Gesangsformen bestimmte Figuren, die aber in solcher Menge auftraten, dass Guido von Arezzo mit Recht klagen konnte, «dass die Sänger ewig lernen und nie fertig werden, und dass in Bezug auf die Deutung der Neumen kaum einer mit dem andern übereinstimme.» Später wurde die Tonhöhe der Neumen durch Linien, über welche sie gestellt waren, genauer bestimmt. Diese Art der Musikausübung fand bald in Deutschland, Frankreich, in den Niederlanden und in England die weiteste Verbreitung und erzeugte in jeder dieser Nationen neue und eigentümliche Formen und Weisen unserer Kunst.

2. Die ersten Versuche der Mehrstimmigkeit.

Bis zum letzten Jahrhundert des ersten Jahrtausends wurde der christliche Kirchengesang unzweifelhaft nur einstimmig ausgeübt und gepflegt. Bis dahin beschränkte sich alle musikalische Bethätigung nur auf die zwei Elemente der Tonkunst, die Melodie und den Rhythmus, während nun, eine neue Epoche der Kunstgeschichte bildend, auch die Harmonie hinzutritt und die Tonkunst dadurch ein ganz neues Gepräge erhielt. Den ersten Grund zur Schaffung der Mehrstimmigkeit bildete die, wie schon erwähnt, verpönte und verbotene, aber doch immer wieder gepflegte Begleitung der Gesänge durch die Orgel, das Organistrum und die Rota. Der Name Orgel kam aus dem griechischen Sprachschatz und bezeichnete jedes Gerät oder Werkzeug, dessen man sich zu Handarbeiten bedient. Erst später wurde es für Blasinstrumente gebraucht. Wie die Orgel aus der Flöte der ältesten Völker entstand, wie sie die verschiedenen und langwierigen Wege von der Panpfeife zur Sackpfeife und endlich zur Wasser- und Luft-Orgel durchmachen musste, um die heutige Form als Königin aller Instrumente zu erringen, würde hier zu weit führen; geschichtlich ist ziemlich genau nachgewiesen, dass Karl d. Gr. von mehreren griechischen Gesandten nebst anderen musikalischen Instrumenten auch eine kleine Orgel erhielt, die er von seinen Werkleuten genau nachbilden liess. In Deutschland war die Orgelbaukunst bald so heimisch, dass von dort am Ende des 9. Jahrhunderts Orgelbauer und Orgeln nach Italien gesendet werden konnten. Freilich darf man sich die Instrumente der damaligen Zeit nicht in der heutigen Form denken. Calvör erzählt in der Geschichte des Domes zu Halberstadt von der dort aufgestellten Orgel,

«dass darinnen etliche wenige sehr grosse, bleierne Pfeifen, die Claves aber handbreit und deren gar wenig, dieselben



Organistrum.

ausgehöhlet und sehr hart, dass einer sie mit der ganzen Hand oder Ellbogen hat niederdrücken müssen, also dass man nichts als die Choralstimmen darauf spielen kann, und sie hat viel kleine Blasebälge». Ein anderer Bericht erzählt wieder, dass bei einer Orgel der Tastenfall einen Fuss betrug. Von einem Spielen der Orgel im heutigen Sinne konnte daher bis in das fünfzehnte Jahrhundert, wo sich die Technik dieses Instrumentes den Anforderungen der Mensuralmusik anschliessen musste, nicht die Rede sein. Das Organistrum war eine dreisaitige Riesenguitarre und die Rota, mit dem keltischen ~~Cuoth~~ Crwth identisch, ein drei- und auch mehrsaitiges in Quinten gestimmtes Bogeninstrument mit flachem Steg.

Zuerst folgten diese Instrumente genau der Melodie des Gesanges; dann hielten sie entweder Grundton oder die Quinte aus, während der Gesang fortging und endlich folgten sie, in Quarten und Quinten parallel laufend, der Melodie wieder Ton für Ton. Diese Zweistimmigkeit wurde auf den Ton übertragen. Es ist also die von verschiedenen neueren Schriftstellern aufgestellte Behauptung, dass diese aus der Instrumentalbegleitung auf den Gesang übergegangene Übung nicht von Hucbald und Guido von Arezzo erfunden, sondern nur schriftlich begründet und dadurch von ihnen weiter verbreitet wurde. «Eine so tief einschneidende Massregel, wie die Mehrstimmigkeit im Gesange, hätte wohl, wenn sie im Kopfe eines einzelnen entsprungen wäre, gewiss keinen Widerhall in der Gemeinde gefunden.»

Dies schmälert aber durchaus nicht die Verdienste des bedeutensten Theoretikers des 10. Jahrhunderts, des um das Jahr 840 geborenen und um das Jahr 930 gestorbenen Mönches Hucbald. Coussemaker *) characterisiert ihn in den wenigen folgenden Worten am treffendsten: «Hucbalds Theorie, fast ganz auf das griechische System basiert, konnte nur wenig zum Fortschritt der Kunst beitragen. Anders seine practischen Lehren und Versuche, unter welchen die auf das Organum oder die Diaphonie bezüglichen obenan stehen. Er ist es, der die ersten Regeln und die ersten Beispiele für die Mischung der Töne im gleichzeitigen Erklingen gibt, und sein Name wird deshalb mit der Harmonie aufs engste verbunden bleiben, wie er auch mit Recht an der Spitze der langen Reihe von Schriftstellern steht, die sich die Erforschung und Erweiterung dieser Wissenschaft zum Ziel gesetzt haben». Unser musikalisches Ohr und unser heutiges höchst ausgebildetes musikalisches Empfinden vermag es allerdings nicht zu begreifen, wie es eine Zeit geben konnte, in welcher das nach unseren heutigen Begriffen entsetzlich rohe und wilde Organum, das die Franzosen mit dem zutreffendsten Worte: «Quintoyer» bezeichnen, einen Genuss bilden konnte und in welcher als Schimpf galt, vom Quintieren nichts zu verstehen. Und doch hat es Schriftsteller gegeben, welche diese einfachste Grundlage unseres heutigen hochentwickelten und schwierigen Harmoniesystems «süss» gefunden haben, wie z. B. Hucbald selbst, der sagte: «Videbis nascivuavem ex hac sonorum commixtione concentum», wenn zwei oder mehrere in bedächtiger Gravität in Quinten zusammensangen.

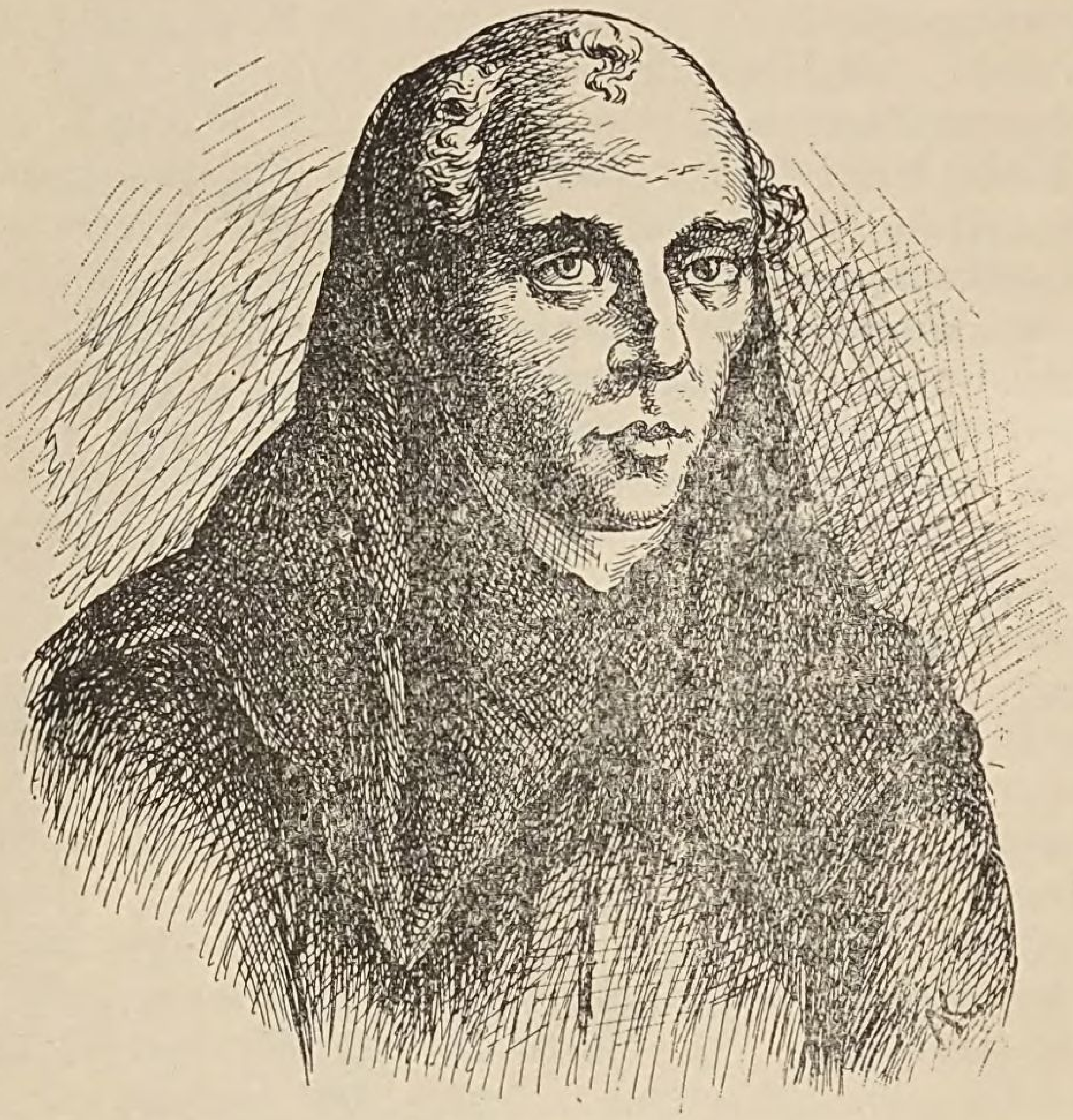
Weitere Fortschritte in der Tonkunst wurden durch den vom Jahre 995 bis 1050 lebenden Benedictinermönch Guido von Arezzo erzielt. Er führte in der Mehrstimmigkeit die Anwendung von Sekunden, Terzen und Sexten ein, erweiterte das aus dem Griechischen herübergenommene 15stufige, vom grossen A bis zum einmal gestrichenen g reichende Tongebiet auf 21 Töne, brachte die damalige Notenschrift durch Benützung von 4 Linien, welche die Noten d, f, a, c festsetzten, unserem modernen System einen grossen Schritt näher und erfand endlich, zur Erleichterung des Blattsingens, das Solmisations- und das Hexachordsystem.

Sein immer auf das Praktische gerichteter Sinn, der ihn auch die bedeutungsvollen Worte sprechen lässt: «Der Weg der Philosophie ist nicht der meine, ich kümmere mich nur um dasjenige, was der Kirche nützt und unsere Kleinen (die Schüler) vorwärts bringt», veranlasste ihn wohl, sein

*) Coussemaker: Memoire sur Hucbald. Paris 1841.

verdienstvolles Werk, das Notentreffen, ins Leben zu rufen. Durch die bekannte Hymne auf Johannes den Täufer:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve poluti
Labii reatum
Sancte Joannes



Guido von Arezzo.

die so komponiert war, dass jede der Verszeilen um eine Tonstufe höher begann, prägte er den Schülern das Intervallverhältnis genau ein. Er selbst schreibt über diese seine Methode an den Klosterbruder Michael in Pomposa *): «Deshalb habe ich durch Eingebung Gottes Dir und einigen anderen mit grösster Eile und Besorgnis das von Gott mir Unwürdigen anvertraute Geschenk mitgeteilt, damit, da ich und alle vor mir mit grösster Schwierigkeit den Kirchengesang erlernten, unsere Nachkommen jenen mit grösserer

*) Die Schriften des Guido von Arezzo. Nach einer Handschrift des XI.—XII. Jahrhunderts neu herausgegeben und übersetzt von F. W. E. Roth. Leipziger Chorgesang, 1890.

Leichtigkeit sich aneignen Als Papst Johann, der jetzt die römische Kirche regiert, von dem Rufe unserer Methode und der Art, wie durch unsere Antiphonarien die Schüler unbekannte Gesänge erlernten, hörte, wunderte er sich sehr und berief mich durch drei Boten zu sich. Ich ging nach Rom , der Papst freute sich sehr über unsere Ankunft, unterhielt sich viel mit mir, forschte nach verschiedenem, blätterte oft in unserm Antiphonarium, wie in einem Wunderwerke und las die vorgesetzten Regeln ab. Er ruhte nicht und verliess seinen Platz nicht eher, bis er einen ihm unbekannten Vers erlernte, voll Verlangen, das, was er bei andern kaum für möglich hielt, an sich so rasch zu erproben.»

Aus der Sechstonreihe entwickelte sich dann die Solmisation, indem man die damals vorhandenen Töne vom tiefen g bis zum eingestrichenen e, im ganzen 20, in 7 Hexachorde oder Sechstonreihen wieder teilte und die Silben ut re mi fa sol la derart unterlegt, dass stets auf den Halbton die Silben mi fa kamen. Dazu gebrauchte man auch die ~~Guidanische~~ Hand, d. h. eine gezeichnete Hand, auf deren Fingergelenken und Fingerspitzen die Töne und die dazu gehörigen Silben notiert waren.

Dieses System, welches dann noch durch die Mutation zum «wahren Kreuz der armen Singknaben» wurde, behielt man trotz seiner Schwerfälligkeit durch Jahrhunderte bei, ein Schulmeister zn Vohenstrauss, Kilian Hammer, fügte endlich den siebenten Ton an, der Belgier benannte denselben mit der Silbe si, und endlich verwandelte man noch die erste Silbe ut in do um, so dass zuletzt jene Silbenreihe entstand, welche die romanischen Völker noch heute bei den Gesangübungen verwenden, um die Aussprache der Vokale zu üben.

Durch die Mehrstimmigkeit des Gesanges wurde auch die Mensuralmusik bedingt. Der mehrstimmige Gesang musste, um jede Verwirrung zu vermeiden, mensuriert oder nach unserm Sinne taktgemäss behandelt werden und dies führte dann zur Mensuralnotenschrift. Dieselbe wurde nicht auf einmal und auch nicht von Franco von Cöln erfunden, sondern ergab sich im Laufe der Zeit. Der vorbenannte Schriftsteller, als einer der hervorragendsten aber nicht der ersten, welche über Mensuralmusik geschrieben, geht in seinem Conpendium de discantu (Leitfaden zum Discantieren) vom Metrum der Jamben und Trochäen (◡ — und — ◡) aus und kennt eine kurze Note ▨ (brevis) und eine lange Note ▨ (longa). Da er nun die lange Note der kurzen gegenüber als doppel-

wertig annahm, d. h. da er zwei kurze Noten für eine lange annahm,so galt ihm das dreiteilige Zeitmass als das vollkommene. Unseren heutigen geraden Tact nahm er als unvollkommen an. Durch Verdoppelung der langen Note entstand die doppeltlange (duplex longa oder Maxim), durch Halbierung der Brevis erhielt er die semibrevis, durch ein auf die Spitze gestelltes Quadrat dargestellt. Die kleinste Note (minima) erzielte er endlich durch Anfügung eines Striches an die Brevis.

Genau festzusetzen, wann Franco von Cöln eigentlich gewirkt hat, ist bis jetzt nicht gelungen. Fétis giebt das 11. Jahrhundert, Kiesewetter dagegen den Anfang des 13. Jahrhundertes an. Von Neuerungen, die wir ihm mit ziemlicher Bestimmtheit zuschreiben dürfen, verdienen genannt zu werden die Einführung der Terz in die Harmonie, das Verbot der Quintefortschreitung, die Feststellung der Dissonanzen und die Einführung der Gegenbewegung.

Bevor wir jedoch einen weiteren Schritt in der Darstellung der Entwickelung der Mehrstimmigkeit machen, wollen wir noch den Einfluss der Tonkunst auf die anderen civilisierten Völker des Abendlandes schildern. Das heute in der Musik so unfruchtbare Volk der Engländer*) erhält schon 660 n. Chr. durch den Papst Vitalian den gregorianischen Gesang, und 678 beruft Benedict, der Bischof von York, römische Sänger nach England. Alfred der Grosse gründet die später so berühmte Gesangschule zu Oxford und 868 erfolgt die Ernennung des «ersten» Professors der Musik, Johannes, Lehrer der Theorie. Endlich ist noch der im Anfang des 13. Jahrhunderts lebende Erzbischof von Canterbury, Walter Odington zu nennen, welchem der gregorianische Gesang die grössten Fortschritte und die weiteste Verbreitung verdankte.

Weit wichtiger aber für die Entwickelung der Kirchenmusik war Frankreich. Hier trat zur selben Zeit, als Guido von Arezzo in Italien, König Robert, geboren um 970 gestorben am 20. Juli 1031, mit seinen selbst gedichteten und componierten Hymnen hervor und wurden dieselben in ganz Frankreich gesungen. An Hucbalds Organum anknüpfend, entwickelten sich der Deckant oder Discantus, eine Art molismatischen, d. h. durch Neben- und Wechseltönen die gehaltenen Töne des cantus firmus umspielenden Gesanges (in Frankreich hiess er fleurettes, in Italien fioriture) und die faux bourdons oder falso bourdone, bei welcher die organisieren-

*) E. E. H. Böhme, Géschichte der Musik in Tabellen. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1892.

den Stimmen den Tenor, die Hauptstimme, in Terzen- und Sextenparallelen umspielten. Den Namen Faux bourdon erklärt Prätorius*) mit folgenden Worten: «Psalmodieren mit dem falso bordone oder Faux bourdon, d. h. mit der uneigentlichen Grundstimme, eben weil nicht die eigentliche, sondern ihre umgekehrte Terz den Bass abgab, während jene in den Oberstimmen lag.»

Den Namen Discantus vertauschte man später mit dem Namen Contrapunkt, welcher durch die frühere Bezeichnung der Note mit «Punkt» nichts Anderes bedeutete, als die Gegenüberstellung einer Note zu einer anderen Note. Auf diesem Gebiete waren nun thätig die Organisten Léonin und Pératin, welche auch «Dechanteurs von Notredame» genannt wurden, der Organist Robert de Sabillon, die Theoretiker Jean de Garlande, Pierre de la croix, auch Verbesserer der Notenschrift, Franco von Paris, Adam von Paris, Aristote, Jerome de Moravie, der Bischof von Meaux, Philipp de Vitry und endlich die letzten Vertreter der altfranzösischen Schule, Guillaume de Machau und Jean de Muris im 14. Jahrhundert.

In Italien traten Thomas von Aquino und Thomas von Celano als Sequenzendichter, Jacapone als Sequenzensänger und Marchettus von Padua als Theoretiker hervor. 1330 wird die päpstliche Kapelle zu Avignon errichtet. 1360 zieht daselbst der falso bordone ein, und um 1375 wirkt in Florenz der bedeutende Organist Francesco Laudino.

3. Die Herrschaft der Niederländer in der Tonkunst.

In Deutschland, England und Frankreich erstarb die Pflege der Musik für mehrere Jahrhunderte. Wilde Kriegsscharen zogen durch diese Länder und vernichteten jede Bethätigung des Kunstsinnes. Die Völker hatten auch für die schönen Künste keinen Sinn, da sie ihre ganze Aufmerksamkeit dem politischen Leben zuwendeten. Nur die Niederlande waren von diesen Kämpfen verschont geblieben, und hierher flüchtete sich die Kunst und fand eine besondere Pflege. Der älteste niederländische Contrapunktist und Theoretiker war Heinrich de Zeelandia (1330—1370), der eine Abhandlung über Mensuralmusik schrieb, ihm folgte als bedeutendster Förderer der gallo-belgischen Schule Guillaume Dufay, dessen Abstammung aus Chimay im Hennegau Fétis in seiner Preisschrift über die Verdienste der Niederländer um die Ton-

*) A. von Dommer: «Handbuch der Musikgeschichte.»

kunst zweifellos nachgewiesen hat. Geboren zwischen 1350 und 1355, wird er schon 1380 als Tenorist in der päpstlichen Kapelle zu Rom genannt, woselbst er auch 1432 starb. Dufay war der erste, welcher sich anstatt der bisher üblichen schwarzen Noten nunmehr der weissen bediente. Dufay und seine Landsleute und künstlerischen Zeitgenossen Elsy, Egydius Binchois, Vincentius Faughes, Ph. F. Caron, Nic. Grenon, Jean du Rois (Regis) zeigen schon in ihren Arbeiten einen vollkommen entwickelten Contrapunkt. Die einzelnen Stimmen vereinigen sich zu vollkommen richtig und gut ineinandergefügten Accorden und auch Dissonanzen wurden sehr vorsichtig eingeführt. Während frühere Componisten ihren kirchlichen Werken nur die von der Kirche sanctionierten gregorianischen Weisen zu Grunde legten, nimmt Dufay Melodien aus dem Volke, und so war es namentlich die Volksmelodie l'homme armé, welche er und auch viele andere Meister bis zu Palästrina als Grundlage für ihre contrapunktischen Künste benutzten. Wenn auch oft unpassende Volksweisen gebraucht wurden, so möge man bedenken, dass dieselben im contrapunktischen Stimmengewirre nicht zu erkennen waren. Ambros sagt in seiner Musikgeschichte: »Die Liedmelodie war nur der Holzreifen bestimmt, den darum gewundenen Blumenkranz zusammenzuhalten, ohne selbst sichtbar zu werden.«

Wie nun die niederländische Kunst nicht auf ihr enges Heimatland beschränkt blieb, sondern in den Kapellen der weltlichen und geistlichen Würdenträger des ganzen Abendlandes festen Fuss fasste, beweisen folgende Thatsachen: Antoine de Busnois, der letzte Vertreter der gallo-belgischen Schule, einer der besten Contrapunktisten des 15. Jahrhunderts, war Sänger in der Kapelle Karls des Kühnen in Burgund, ebenso war der hervorragende Komponist Pierre de la Rue 1492—1510 Kapellsänger am burgundischen Hofe, Agricola Alexander war Kapellmeister Philipps des Schönen von Burgund, Jachet de Berchem 1535—1565 am Hofe des Herzogs von Mantua, Nicolaus Combert um die Mitte des 16. Jahrhunderts Kapellmeister der kaiserlichen Kapelle zu Madrid, Jacobus Clemens non papa Kapellmeister Karls V., Eleazar Genes, genannt Carpentras etwa 1475—1532 Kapellmeister der päpstlichen Kapelle, Jacob Barbireau, gestorben 1491, Kapellmeister zu Antwerpen, und Jacob Obrecht, gestorben 1506, der Nachfolger desselben, und endlich Josquin de Prés war der berühmteste unter all' den vorgenannten, geboren 1450, gestorben am 27. August 1521, Canonicus an Notre Dame zu Condé.

Dufay und seine Zeitgenossen hatten es dahin gebracht, organisch wohlgeordnete, in melodischer und harmonischer Beziehung wohllautende Tonverbindungen zu schaffen; jetzt war es nun die Aufgabe der Niederländer, die Form, in welche diese Tonverbindungen eingegossen werden sollten, und den geistigen Inhalt zu finden. Die erste schuf die durch Johannes Okeghem gegründete zweite, den letztern die durch Josquin de Prés gegründete dritte niederländische Schule. Die Gebiete, auf welchen die Niederländer hauptsächlich thätig waren, sind die Messe, die Motette und das weltliche Lied. In der Motette wurden den einzelnen Stimmen von einander abweichende Texte unterlegt und bestand der Inhalt derselben meistens in evangelischen Erzählungen, in den Lamentationen Jeremiä, in Psalmen u. s. w. Eine besondere Art war das Magnificat, von dem so genannten Lobgesang der Maria im Hause des Zacharias hergeleitet, welches in acht Kirchentonarten durchcomponiert wurde. Das weltliche Lied war in der Behandlung der Form der Motette ähnlich, nur trug alles einen leichteren und freieren Charakter.

Der Begründer der zweiten niederländischen Schule, Johannes Ockenheim oder Okeghem, Fürst der Musik genannt, dürfte zwischen 1415 und 1420 in Termonde im östlichen Flandern geboren sein. Im Jahre 1443 war er im Sängercollegium zu Antwerpen, 1461 wird er als königl. Kapellsänger am Hofe König Karls VII. und Ludwigs XI. von Frankreich genannt, 1476 finden wir ihn zu Tours als Thesaurarius (Schatzmeister) an der Abtei zu St. Martin wo er gegen 1513 starb. Köstlin *) sagt von ihm: «Er ist der Patriarch des Contrapunktes und der kanonischen Künste. Von ihm datiert der Glanz der niederländischen Schule, deren Licht- und Schattenseiten er repräsentiert; er ist der Meister im künstlichen Contrapunkt». Allerdings ist es aber auch er, der die Satzkünsteleien auf die höchste Spitze trieb. Von seinen Schülern werden Anton Brümmel und Louis Compère, sowie auch Josquin de Prés, der Begründer der dritten niederländischen Schule, genannt. Der Geburtsort des letzteren ist nicht mit vollständiger Sicherheit anzugeben, Kiesewetter hat sich aber für St. Quentin entschieden, woselbst Josquin auch die erste musikalische Ausbildung erhielt und als Sängerknabe thätig war. Nach der Mutation im 16. oder 17. Lebensjahre ging er als Schüler zu Ockenheim, später finden wir ihn als Cantor in der Kapelle des Papstes Sixtus IV. Darauf weilte er in Cambray, dann am Hofe Ludwigs XII.,

*) Dr. H. A. Köstlin, Geschichte der Musik. Tübingen 1880.

endlich in Brüssel und zuletzt wurde er Hofkapellmeister Kaiser Maximilians I. Seine Zeitgenossen anerkannten schon seine Bedeutung, so zählt ihn Franchinos Gafor zu den angenehmsten Componisten und Glareau, der als Theoretiker die allzufreie Behandlung der Kirchentonarten tadelt, nennt doch seine Genie lieblich und kräftig und sagt, dass niemand so die Gemütsbewegung darzustellen vermöge, wie er. Baini sagt in seinem Werk über Palestrina von ihm: «Er war in kurzer Zeit das Ideal von ganz Europa geworden, seine Compositionen verdrängten in den Kapellen bald alles, was vor ihm da war». Und Daniel de Lange, der Dirigent des im vorigen Jahre zu solcher Berühmtheit gelangten Amsterdamer a capella Chores sagt in der Vorrede zu seinem Programm: «Josquins Arbeiten unterscheiden sich hauptsächlich von denen seiner Vorgänger durch die ungeheuere Kraft der Gefühlsäusserung und durch die specifische Behandlung des Textes, dessen Details er sozusagen in Tönen malt. Wie gross seine technische Fertigkeit war, zeigen uns verschiedene seiner Compositionen, so z. B. carrikierte er in höchst interessanter Weise die Ausschweifungen des päpstlichen Hofes, indem er in einer seiner Messen das Lied: «Les rouges nez» einzuflechten wusste und erinnert König Ludwig XII. an ein Versprechen, das dieser dem Componisten gegenüber nicht hielt, indem er in einer Composition den 118. Psalm erscheinen lässt: «Memor esto verbi tui servo tuo.»

Josquin de Prés, oder wie er in seiner Heimat genannt, wurde Duprez, führt seine Werke mit wirklich unerschöpflicher contrapunktischer Kunst aus, es liegt in ihnen eine ganz eigentümliche Welt von Hoheit und Kraft und sagt ein Musikhistoriker sehr richtig, dass es die Töne hier so machen müssten, wie Duprez gewollt. »Der Zuhörer steht durchwegs im Banne seiner urgenialen Phantasie, die ihn, wenn er sich einmal mit ihr vertraut gemacht, nimmer loslässt und keinen Zweifel gestattet, es mit einer jener Organisationen zu thun zu haben, wie sie die Geschichte der Kunst nur in wenigen Exemplaren aufweist.» —

Aus der grossen Menge von Zeitgenossen des Meisters Duprez, welche seine Wege gewandelt sind, ragen der schon genannte Jacobus Clemens non papa und Christian Holländer hervor. Ersterer, zum Unterschied von seinen Zeitgenossen Papst Clemens VI. mit dem Beiworte non papa bezeichnet, aus Flandern gebürtig, ist durch die volkstümliche Bearbeitung der 150 Psalmen mit holländischem Text, unter dem Namen Sonter Liedeckens herausgegeben, bekannt geworden.

Der zweite, Kapellmeister der deutsch-römischen Kaiser Ferdinand I. und Maximilian II. und schliesslich des Herzogs Wilhelm von Baiern in München, woselbst er auch 1575 gestorben sein soll, zeigt in seinen Werken eine ausserordentliche Reinheit und Vornehmheit in der Harmonie, und muss jeder Ehrfurcht vor der Grösse seines Genies bezeugen. Zu den Niederländern der Geburt nach gehört auch Jacob Arcadelt,



Orlandus Lassus.

seine Wirksamkeit liegt aber schon in Italien, da er 1555 als Kapellmeister des Cardinals von Lothringen in einer Mission zu Papst Leo gesandt wurde und auch früher schon Singmeister der Chorknaben zu St. Peter im Vatican war. Seine Werke zeichnen sich durch sanfte und einschmeichelnde Melodik aus.

Der vorletzte grosse niederländische Meister, der durch Überwindung aller früheren Einseitigkeiten die Periode des Contrapunktes bis zur höchsten Höhe hob und dessen

Productivität ans Ungeheuerliche grenzt, ist Orlandus Lassus. Über diesen Meister wurde viel Unrichtiges bereits in die Welt gestreut, so z. B. die Abstammung von einem Falschmünzer de Lattre, der auf dem Schaffot geendet haben soll und die dieser Erzählung leider gänzlich widersprechende Märe, dass er seinen Eltern seiner herrlichen Stimme und seiner musikalischen Anlagen wegen von General Gonzaga dreimal entführt wurde. Edmund van der Straeten *) bringt erst genaue Nachrichten über seine Familie, nach welchen er 1530 zu Mons im Hennegau geboren, schon frühzeitig ganz Europa durchwanderte, in den Diensten Ferdinand Gonzaga's des Generals Karl V. und Vicekönigs von Sicilien, des Marchese della Terze in Neapel, des Erzbischofs von Florenz, der Kirche St. Giovanni in Laterano, und endlich des Herzogs Albrecht V. von Bayern in München stand, woselbst er auch am 15. Juni 1594 starb. Anton Friedr. Just. Thibaut **) sagt von ihm: «Der grosse Meister der flamländischen Schule Orlando di Lasso steht in vielen uns erhaltenen Werken (die sich vielleicht in 60 Folianten kaum zusammendrucken liessen) als ein Riese vor unseren Augen, mächtig, ruhig, zart und innig, wie es nur die Kirche verlangen kann.» Und der bedeutende Kunstkenner Dr. Proske sagt: «Er war ein universeller Geist. Keiner seiner Zeitgenossen besass eine solche Klarheit des Willens, übte eine solche Herrschaft über alle Intentionen der Kunst, so dass er stets mit sicherer Hand erfasste, was er für seine Tongebilde bedurfte. Von dem Contemplativen der Kirche bis zum heitersten Wechsel profaner Gesangsweise fehlte ihm nie Zeit, Stimmung und Erfolg. Gross im Lyrischen und Epischen, würde er am grössten im Dramatischen geworden sein, wenn seine Zeit schon diese Musikgattung besessen hätte. Gross in der Kirche und Welt, hatte Lasso das Nationale aller damaligen europäischen Musik dergestalt in sich aufgenommen, dass es als ein charakteristisches Ganze in ihm ausgeprägt lag und man das speciell Italienische, Niederländische, Deutsche oder Französische nicht mehr nachzuweisen vermochte». Lasso's Werke, unter welchen die Magnificate und Busspsalmen die bedeutendsten sind, galten viel als der Höhepunkt der niederländischen Kunst. In seinen Messen ist er, der über den Stilarten aller Schulen mit ganzer Macht und Kraft waltet, ausserordentlich ungleich.

*) La musique aux Pays-bas avant le XIX. Siecle. Brüssel 1882.

**) A. F. I. Thibaut. Über Reinheit der Tonkunst. Heidelberg 1875.

Das Naive, welchem ja alle Niederländer mehr oder weniger huldigen, geht hier oft in Bequemlichkeit über. Wenn man mit der Thatsache rechnen muss, dass unter den Meisterwerken der Vocalperiode, besonders unter den Messen manch' handwerkmässige Arbeit unterlaufen, umsomehr als dieselben oft nicht dem inneren Drange des Componisten entsprungen, sondern auf Bestellung entstanden waren, so bleibt uns diese bei allen anderen Componisten zu Tage tretende Erscheinung auch bei Lassus nicht erspart. Dies mag wohl auch die Hauptsache sein, dass der Biograph Palestrina's, Baini, den grossen Meister Lasso «arm an schönen Gedanken, ohne Feuer und ohne Seele» nennt. Der letzte grosse Künstler der niederländischen Periode ist Jan Pieter Sweelink, geboren 1560, gestorben 1621, ein berühmter Orgelmeister und Begründer der norddeutschen Organistenschule. Sein Ruhm als Lehrer war so bedeutend, dass Schüler aus aller Herren Länder zu ihm kamen, von welchen die bekanntesten Jacob Prätorius und Samuel Scheidt sind. Daniel de Lange nennt ihn den «Meister aller Meister» und mit ihm, dessen Chorkompositionen später bekannt wurden, als seine Meisterschaft auf der Orgel, war die grosse Rolle der Niederländer in der Musik beendet. Wer nach Gründen des plötzlichen Erstummens sucht, lese die einfachste und natürlichste Erklärung des Musikgelehrten A. W. Ambros: «Fast scheint es», sagt er, «als sei den einzelnen Künsten ein gewisses quantitatives Mass Talent im vornhinein angemessen; ist dieses aufgebraucht, so tritt plötzlich eine Zeit des Brachliegens, höchstens ein schattenhaftes Nachleben der Kunst ein, dessen Ohnmacht dann gegen die Lebenskraft der vorübergehenden herrlichen Zeit doppelt absticht». So waren es denn die Niederländer, welche es vermochten, ein den vielen Forderungen der Kirche entsprechendes Kunstwerk, die Polyphonie, welche die Individualität in Schranken bannnte, zu schaffen. Diese Musik war im vollsten Sinne des Wortes Kirchenmusik, die trotz aller Härten durch die Ruhe und die Fähigkeiten, den Stimmungsmoment des Kultus in entsprechender Weise auszudrücken vermochte. Das hervorragendste Verdienst der Kenntnis und Würdigung der Niederländer, «des ersten modernen Volkes, welches die Kunst in systematischer, allerdings ziemlich einseitiger Weise gepflegt und ausgebildet hat und deren Heimat früh von Bedeutung für Poesie und Gelehrsamkeit war»*) gebührt zwei Östereichern, dem gelehrten Hofrat Kiesewetter

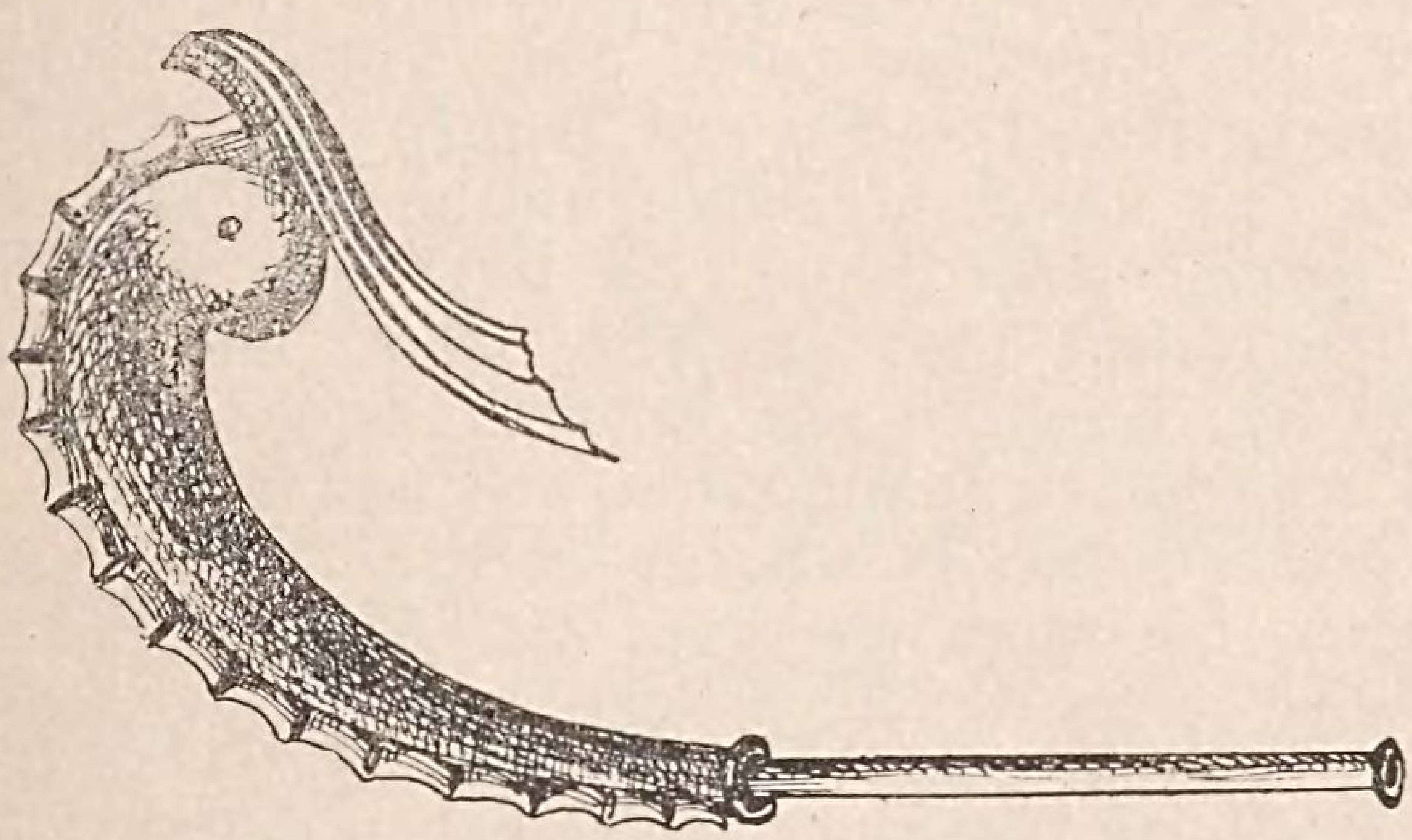
*) Hofrat Prof. Dr. Hanslick: Die musikalischen Festlichkeiten in Brüssel

und seinem Neffen, Dr. A. W. Ambros. Der erste begann seine preisgekrönte Schrift von den «Verdiensten der Niederländer» mit den bemerkenswerten Satz: Man wird von Jugend auf so sehr an die Vorstellung gewöhnt, alle Musik sei von Italien aus über Europa verbreitet worden, und die Italiener die Lehrer der übrigen Völker in dieser Kunst gewesen, dass man auf eine sonderbare Art überrascht wird, wenn man irgendwo zum ersten Male erfährt, dass es die Niederländer waren, welche zu einer Zeit, wo in Italien und in anderen Ländern kaum noch schwache Versuche einer Verbindung mehrerer Stimmen zu einem harmonischen Gesange gewagt wurden, mit Werken einer schon sehr hoch entwickelten contrapunktischen Kunst auftraten und bei den übrigen Nationen erst den Geschmack für die neue Kunst aufregten».

4. Die Musik im Volke im vorchristlichen Zeitalter.

Der Historiker Henry Thomas Buckle sagt in seiner «Geschichte der Civilisation» über das Sängertum früherer Kulturperioden: «In sehr frühen Kulturperioden und ehe ein Volk mit dem Gebrauche der Buchstaben bekannt ist, fühlt es das Bedürfnis nach etwas, womit es im Frieden seine Musse erheitern und im Kriege seinen Mut anspornen könnte. Dies Bedürfnis wird durch die Erfindung von Balladen befriedigt. Sie bilden die Grundlage aller historischen Kenntnis und in einer oder der anderen Form finden sie sich selbst bei manchen der rohesten Völkerstämme. Sie werden gewöhnlich von einer Menschenklasse gesungen, die eigens das Geschäft hat, auf diese Weise den Vorrat von Überlieferungen zu erhalten. Die Wissbegierde nach vergangenen Begebenheiten ist in der That so natürlich, dass es wenige Völker giebt, denen diese Barden und Sänger unbekannt sind. So um einige Beispiele auszuwählen, sind sie es, die die Volkssagen nicht bloss in Europa, sondern in China, Thibet und in der Tartarei erhalten haben. Ebenso in Indien, Beludschistan, Westasien, auf den Inseln des schwarzen Meeres, in Egypten, in Westafrika, in Nord- und Südamerika und auf den Inseln des stillen Oceans. In allen diesen Ländern waren die Buchstaben lange unbekannt, das Volk hat daher kein anderes Mittel, seine Geschichte zu erhalten, als die mündliche Überlieferung und wählt die Form, welche sich am besten dazu eignet, seinem Gedächtnis zu Hilfe zu

kommen. Die ersten Anfänge des Wissens werden immer aus Poesie und oft aus Reimen bestehen. Das Geklingel gefällt dem Ohre des auf niederer Entwickelungsstufe stehenden Menschen und gewährt eine Sicherheit dafür, dass er es seinen Kindern in unverändertem Zustand überliefern wird. Diese Sicherheit gegen Irrtum erhöht noch den Wert dieser Balladen, und von einer blossen Unterhaltung erheben sie sich zu einer richterlichen Autorität. Die Anspielungen, welche sie enthalten, sind ausreichende Beweise, um die Verdienste und Rangstreitigkeiten von Familien zu entscheiden, ja sogar um die Grenzen von Landgütern, wie sie eine auf niederer Stufe stehende Gesellschaft besitzen kann, festzustellen. So finden wir, dass die, welche ein Geschäft aus dem Hersagen und Dichten von Gesängen machten, die an-



Keltische Trompete.

erkanntesten Richter in Streitsachen waren; und da sie oft Priester waren und göttliche Eingebungen haben sollten, so ist wahrscheinlich auf diese Weise zuerst der Glaube an den göttlichen Ursprung der Poesie entstanden. Diese Balladen sind natürlich nach den Sitten, dem Charakter der verschiedenen Völker und nach dem Klima, in dem sie leben, verschieden. Im Süden nehmen sie eine leidenschaftliche und wollüstige Form an, im Norden aber einen tragischen und kriegerischen Charakter; aber bei diesen Verschiedenheiten haben alle diese Erzeugnisse einen gemeinschaftlichen Zug: sie gründen sich nicht bloss auf Wahrheit, sondern sind auch bis auf die poetische Färbung alle vollkommen wahre Laute, die fortdauernd Gesänge wiederholen und sich auf die autorisierten Sänger derselben berufen, werden sich nicht leicht über Gegenstände irren, an deren Genauigkeit sie ein so lebhaftes Interesse haben.

Unter einem Volke ganz ohne Schrift sind die Balladen, wie wir schon gesehen haben, die einzigen Bewahrer der historischen Thatsachen, von denen der Ruhm und oft das Eigentum ihres Fürsten hauptsächlich abhängt. Aber wenn eine solche Nation mit der Schreibkunst bekannt wird, will sie diese Gegenstände dem Gedächtnis fahrender Sänger nicht mehr anvertrauen und benützt die neue Kunst, um sie in einer festen äusserlichen Form aufzubewahren. Sobald dies geschieht, vermindert sich die Wichtigkeit derer, welche die Volkssagen singen, bedeutend. Sie sinken bald zu einer geringen Klasse herab, die ihren Ruf verloren und nun nicht mehr aus jenen ausgezeichneten Männern besteht, deren Talente sie früher ihren Ruf verdankte.»

Wie dies bei dem Hellenenvolke der Fall war, so gab es auch bei den nordeuropäischen Völkern, bei den Galliern, Germanen, Skandinaviern und den Völkern Britanniens Sänger, welche man Druiden und Barden hiess. Die Druiden waren, wie dies Cäsar in seinem Buche «De bello gallico» sagt, ein geschlossener Stand, der im Verein mit den Adeligen die Herrschaft über das Volk teilte. Sie waren auch Priester, in den Gesetzen sehr erfahren, sassen daher zu Gericht und schlichteten Streitigkeiten und hatten ausser diesen und den priesterlichen Functionen auch noch zu singen und zu weissagen. Sie waren überhaupt die Gelehrten, Philosophen und Künstler ihrer Nation, welche ihre Wissenschaften vor dem Volke sehr geheim hielten. Die Barden waren eine Unterabteilung der Druiden und wurden ebenfalls sehr sorgfältig unterrichtet. Ihre Erziehung dauerte zwanzig Jahre und bestand hauptsächlich in der Erlernung der alten mündlich überlieferten Gesänge. Diese Sänger, welche stets von nationaler Macht und Grösse zu berichten wussten, wurden, als Gallien und ein Teil Englands der römischen Herrschaft unterlagen, den Befehlshabern der Legionen unangenehm, und wussten sie dieselben gänzlich zu vertilgen. In Irland, Wales und Schottland erhielt sich das Bardentum und regelte sogar der Fürst Howel Dha die Verhältnisse der Bardenkaste bis in das kleinste Detail durch ein Gesetz, das in literarischer wie in kulturhistorischer Beziehung von hohem Interesse ist. Dr. F. Hüffer *) teilt uns davon einiges mit und wollen wir das Wichtigste davon bringen: «Jeder Klomhof hatte einen Hofbarden, dessen Amt erblich war. Man setzte also voraus, dass dichterischer Genius zugleich mit der Charge des Hofpoeten sich durch Erbrecht regeln und übertragen

*) Mendol. Reissmann. Musikal. Convers. Lexikon. I. Band, S. 452.

lasse. Dieser Hofdichter, der Cardd teulu genannt, nahm in der Rangliste den 8. Platz ein, hatte sein Haus und sein Land frei, und bekam ausserdem vom Fürsten ein Pferd und einen wollenen Rock, während die Fürstin ihre Kunstgönnerschaft durch ein leinenes Gewand zu dokumentieren pflegte. An Festtagen hatte der Barde beim Gastmahl nächst dem Ceremonienmeister zu sitzen und die hohe Gesellschaft durch seinen Gesang zu unterhalten.» Später wurde das heidnisch gesinnte Bardentum immer mehr unterdrückt. Fürst Gryffyth Conan von Wales erliess 1078 ein Gesetz gegen die immer mehr überhandnehmenden Ausschreitungen, und König Eduard I. von England (1284) liess, als er Wales erobert hatte, die in den Städten Caerwys, Aberfraw und Mathraval alljährlich abgehaltenen Sängerfeste durch eine königliche Commission überwachen, damit die stets dabei angegriffenen nationalen Gefühle der Eroberer gewahrt würden. Das letzte dieser Sängerfeste fand unter der Regierung der Königin Elisabeth im Jahre 1599 zu Caerwys statt. Von der Musik der Barden ist uns leider nichts überliefert worden, nur das eine ist mit Bestimmtheit anzugeben, dass ihre Begleitungsinstrumente die neunsaitige Harfe und die dreisaitige Crott waren. Ausserdem hatten sie noch Flöten, Hörner, Trompeten und Lärminstrumente wie Schellen, Cymbeln, Klappern, Pauken und Trommeln.

Die Volkssänger Skandinaviens hiessen Skalden, und hatten dieselben ebenfalls die Aufgabe, die Thaten der Helden und Götter zu besingen. Sie gingen mit in den Kampf und feuerten die Krieger durch ihre Gesänge an.

Namen alter Druiden und Barden erfahren wir durch Hermann Ritter*), welcher darüber sagt: Von einem Druiden der alten Germanen, Lybis genannt, hören wir, dass er mit mehreren vornehmen Katten in römische Gefangenschaft gerät. Thalvesien wird uns als Oberdruide und zugleich auch als ein Barde bei den Cimbern genannt, Biark als einer der ältesten nordischen Skalden, sowie Ryno, Karril, Althahn und Fonar als schottländische und irländische Barden. Andere Namen für nordische Skalden und Weise sind: Sigvatur, (Olafs erster Skalde), Thormod, Kolbrunar, Thorbion, Eiwiud, Bragge, Sigurd, Morla, Halfred und Skolagrin. Von den beiden letzteren wissen wir, dass sie sich vom Tode, der über sie verhängt war, lossangen. Morla war Barde und Herold des Königs von Lochlin oder Skandien, Swarau, und

*) Hermann Ritter: Studien und Skizzen aus Musik- und Kulturgechichte, sowie Musikästhetik. Dresden, Oskar Damm, 1892.

von diesem an den irländischen Helden und Feldherrn Kuthulin gesandt, der ein Freund Fingals war. Als Fingals Kriegsherold und erster Barde ist uns Ullin bekannt. Als grösster Sänger des Nordens, der darum auch mit Recht den Namen «Nordischer Homer» verdient, ist der Sohn Fingals, «Ossian», zu bezeichnen. Fingal war ein im 3. Jahrhundert n. Chr. lebender Fürst von Morven in Schottland, der sich besonders in den Kämpfen der Römer in Britannien ausgezeichnet haben soll. Er lebt jetzt noch in vielen alten Sagen fort und zahllose Ruinen und Höhlen des schottischen Hochlandes tragen seinen Namen.

Aus der Wurzel kaukasischer Menschenrasse wuchs, wie Johannes Scherr*) sagt, der Riesenstamm der arischen Nationalfamilie empor. Dieser Stamm trieb den gewaltigen germanischen Ast, welcher seinerseits in zwei ungleich mächtige Zweige sich spaltete: Nordgermanen (Skandinavier) und Südgermanen (Deutsche). Über die Abstammung der Germanen schreibt der Römer Tacitus: «In alten Liedern, ihren einzigen Urkunden und Jahrbüchern, verherrlichen die Germanen den Gott Thiusto, der Erde Sprössling, und seinen Sohn Manus als ihres Volkes Stammväter und Stifter. Dem Manus aber teilen sie drei Söhne zu, nach welchen die zunächst dem Meere liegenden Germanen den Namen Jngävonen, die in der Mitte den Namen Hermionen und die übrigen den Namen Jstävonen empfangen haben sollen». Diese teilten sich wieder in verschiedene Stämme, in die ~~Surben~~, in den durch Arnim gestifteten Cheruskerbund und den durch Marbod gegründeten Markomannenbund. Und nach der ungeheueren Umwälzung, welche das römische Reich in Trümmer warf, waren die Stämme der Goten, Heruler, Vandalen, Langobarden, Burgunder, Alemannen und der Franken in den geschichtlichen Vordergrund getreten.

Nach dieser geschichtlichen Abschweifung von unserem Thema kehren wir wieder zur Musik zurück und da drängt sich uns die Frage auf, welche Art der Musik die Germanen betrieben. Tacitus meldet uns, dass beim Mahle, wenn nicht der Spielteufel in der Halle umging, die Festgenossen ein edleres Ergötzen hatten. Harfner und Sänger waren da, rührten das «Lustholz» (die Harfe) und sagten und sangen von Göttern und Helden, von der Weltschöpfung, von Wodan und Donar, vom Thiusto und Manus und vom Befreier Arnim. Und im ältesten germanischen Heldengedicht, im

*) Johannes Scherr: «Germania». Zwei Jahrtausende deutschen Lebens. Spemann in Stuttgart.

«Beowulf», heisst es: «In der Halle war da Harfenklang, des Sängers lautes Singen; es sagte der Wissende der Menschen Ursprung in alten Zeiten». Da die Germanen vom Manus und vom Befreier Arnim sangen, so spricht Johannes Scherr die Vermutung aus, dass die Grundtöne unserer später im Mittelalter dichterisch entwickelten Heldensage schon in Germanien und die ganze Völkerwanderungszeit hindurch erklungen seien: also die Lieder vom Helden Sigfrid und von der Walküre Brunhild, vom gewonnenen und verlorenen Nibelungenhort und von Krimhilds Rache, vom alten Hildebrand und vom jungen Hadebrand, vom aquitanischen Walther und von der schönen Hildgund; nicht weniger auch vom Wolf Isengrimm, und vom Fuchs Reinhart, denn gerade aus unserer Thiersage weht der uralte Waldgeruch ursprünglicher Poesie, welche sich bei uns in Germanien wie droben in Skandinavien, der eigenartig-germanischen Form des Liedstabes oder Stabreimes bediente. Ob von diesen Dichtungen in vorchristlicher Zeit schon Aufzeichnungen vorhanden waren, ist sehr zweifelhaft, dass aber davon mit Ausnahme des Beowulf nur Nachklänge überliefert wurden, ist leider gewiss.

Die ersten Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung waren nicht darnach angethan, in den Völkern Äusserungen des dichterischen und musikalischen Lebens anzuregen. Die Völkerwanderung schob das riesige Menschenmaterial hin und her und erst das mit Macht emporstrebende Christentum vermochte ein nationales Bewusstsein, ein gesittetes Leben und eine Sesshaftigkeit des Einzelnen zu erzielen. An Volkspoesien sind daher die ersten Jahrhunderte sehr arm, um das 7. Jahrhundert entsteht ein Gesang auf den Sieg Clothar II. (584—628) über die Sachsen, das 8. Jahrhundert bringt uns ein Bruchstück des niedersächsischen Volksliedes vom Zweikampfe zwischen Hildebrand und Hadubrand und aus dem 9. Jahrhundert ist uns ein Sang auf die Schlacht bei Forteney (842) erhalten. Endlich ist noch der berühmteste Gesang des frühesten Mittelalters, der Rolandsgesang zu nennen, über welchen schon sehr viel geschrieben wurde, der aber nach den Worten F. M. Böhme's*) trotz der eingehenden Forschung nach alten Volksgesängen in Frankreich und den Niederlanden, in England und Deutschland noch nicht gefunden werden konnte. Man weiss eigentlich gar nicht, ob ein Held dieses Namens wirklich gelebt oder ob dieser Name blos erdichtet oder sagenhaft ist. Allerdings ist schwerlich

*) Über den Rolandsgesang. Leipziger Chorgesang 1891 Nr. 13 u. 14.

zu vermuten, dass ein in ganz Westeuropa gefeierter Held blos eine poetische Figur sei. Die Sage erzält uns nun, dass Karl der Grosse auf göttliche Weisung nach Spanien zieht, um die Sarazenen (Mauren) zu bekehren. Nachdem diese durch den Friedensboten ihre Bereitwilligkeit zur Taufe erklärt haben, will Karl sich von ihrer Treue durch eine Gesandtschaft überzeugen. Diese wird von Rolands Stiefvater (dem falschen Ganelon) übernommen; durch dessen trügerische Botschaft wird Karl bewogen, das halbe Königreich Hispania seinem Liebling und Neffen, Roland zu verleihen und ihn mit einem Heer dahin zu schicken. Aber infolge des Verrats durch Ganelon wird Rolands Heer in der Thälern von Ronceval, (Roncevalles, Roncevaux) von den Sarazenen überfallen, und als nach mehreren Siegen Roland sich nicht mehr behaupten kann, blässt er in sein Horn Olivant (d. h. Elephantenzahn), um Karl zu Hilfe zu rufen. Karl vernimmt den Schall jenes riesigen Wunderhornes, seine Hilfe aber kam zu spät, denn Roland mit seinen Getreueu ist gefallen. Da lässt Karl die Leiber seiner Tapfern bestatten und nimmt blutige Rache an den Sarazenen. Nachdem diese besiegt, kehrt Karl nach Aachen zurück und hält Gericht über Ganelon, der wegen seiner Treulosigkeit wilden Pferden an den Schweif gebunden und von diesen durch Dorngesträuch geschleift und zerrissen wird. —

Zum Andenken an Rolands heldenmütige Verteidigung soll dieses Preislied gedichtet und nicht allein in Frankreich, sondern in ganz Europa, wie dies mehrere Beispiele beweisen, durch fünf Jahrhunderte gesungen worden sein. Und dieser berühmte Gesang ist in Wort und Weise verloren gegangen.

5. Die Kreuzzüge, Troubadours und die Spielleute.

Mit dem 11. Jahrhundert nach Christi beginnt in der deutschen und romanischen Musikentwicklung eine ganz neue Zeit. Papst Urban II. hatte 1095 auf dem Concil zu Clermont den Kreuzzug nach dem von heidnischen Schaaren bedrohten Jerusalem beschlossen und Tausende und Tausende zogen in den Orient, wo der Kampf zwischen morgenländischem Fanatismus und religiösem Glaubenseifer eine neue Ideeenwelt erweckte, die naturgemäss sowohl auf die Kunst als auch auf die Sitten des Abendlandes einwirken musste.

Besonders war es die Poesie, welche in der farbenreichen Schilderung der Sehnsucht nach der Heimat, die Hoffnung auf Rückkehr, die bei den Gefangenen reichliche Nahrung fand, und einen bedeutenden Aufschwung nahm. Da aber diese Poesie nicht gesprochen, sondern gesungen wurden, so brachten diese lyrischen Ergüsse der Minnegesangsperiode im Gegensatz zur Kirchenmusik, welche sowohl bei den romanischen, wie bei den germanischen Völkern durch das ein für alle Male gültige gregorianische Antiphonar ein universelles Gepräge trug, das subjective und individuelle Empfinden jedes



Jongleur.

einzelnen Dichters und Sängers zum Ausdruck. Die französischen Adeligen traten an die Spitze dieses neuen Kunstlebens, ritterlicher Gesang galt nun als das erste Erforderniss adeliger Bildung. Unter allen Ländern, wo diese höfische Poesie besonders geblüht, ragen die Provence, die nördliche Champagne, Flandern und Brabant hervor und werden hier die sirvenses, Dienst- oder Huldigungslieder, plank oder Klagelier, tenzone, Streitlieder erfunden. Namentlich die letzeren waren bei Gesangswettstreiten, die cours d'amour oder corte d'amore hiessen und bei welchen Damen das Urteil fällten, der Mittelpunkt. Die canzona (chansons) oder

canzonetta sowie die tenzone waren meist dem Frauendienst gewidmet. Der aristokratische Zug, der damals vorherrschte, machte den französischen Adeligen nur das Erfinden der Melodie notwendig, deshalb hiessen sie auch Troubadours in der Provence, Trovatore in Italien und Trouveurs im nördlichen Frankreich. Die Ausführung wurde hier bezahlten Musikern von Fach, den Spielleuten, über welche wir später reden werden, überlassen.

Aus der grossen Reihe von Troubadours verdienen nun hervorgehoben zu werden: Guillem von Poitiers, (1071—1127), Guirant de Borneil (1140—1250), Raimon V. (1148—1194), Pierre von Auvergne (1155—1215, Raimon Berengar III. (1167—1181), Richard Löwenherz, Graf von Poitou, später König von England (1169—1196), Robert Delphin von Auvergne (1169—1234), Wilhelm VIII. von Montpellier (1172—1204), Barral Vizgraf von Marseille, aus dem Hause Baux um 1180, Wilhelm V. von Baux, Alfons II. (1196—1209), Raimund Berengar II., (1209—1245), Raimon VII. (1222—1249), Thibaut von Navarra, Adam de la Hale (um 1270) und Machaud. Die bedeutendsten waren Richard Löwenherz und die drei letztgenannten Troubadours.

Wie schon erwähnt, hielten sich die Troubadours «fahrende Spielleute», welche ihre Romanzen und Lieder, von der dreisaitigen arabischen Violine begleitet, sangen. Diese Gattung von Menschen finden wir aber schon bei Schriftstellern des 8. Jahrhunderts erwähnt. Der von Karl d. Gr. aus dem Auslande an eine Klosterschule berufene Gelehrte Alkuin, schreibt 791 in einem Briefe: «Wer Histrionen, Mimen und Tänzer in sein Haus aufnimmt, der weiss gar nicht, welch' eine Menge unreiner Geister diesen folgt.» Auch Argobard, der Erzbishof von Lyon, warnt das Volk, den umherziehenden Musikanten zu essen und zu trinken zu geben, während man vergisst, die Armen der Kirche zu speisen. Der Ursprung der «farenden Lüte» ist ziemlich zweifelhaft. Während einige Historiker dieselben von den Barden der alten Völker herleiten, suchen andere wieder deren Abstammung in den Histrionen der alten Römer. Eines aber steht fest, dass sie auf ihren Wanderungen durch aller Herren Länder jene Lieder, die uns als Volkslieder aus dem Anfang des zweiten Jahrtausends bekannt sind, wie das Lied von König Ermenreichs Tod, das Lied vom Jäger aus Griechenland, das Hildebrandlied, das Lied vom Herzog Ernst, der altgermanischen Sage entlehnt, sangen und dem Volke bekannt machten. Diese Spielleute hatten keinen guten Ruf, die Kirche hatte sie in Acht und Bann gethan,

die bürgerlichen Gesetze erklärten sie für ehrlose Menschen, ihre Kinder wurden in keine Schule aufgenommen und durften kein Handwerk erlernen. So sehr sie nun verachtet waren, so wurden sie doch immer gerne gesehen. Sie befanden sich meist in Gesellschaft von Gauklern, Possenreissern, Luftspringern und Taschenspielern und führten auf diese Art das abenteuerlichste Leben. Durch die innige Verbindung mit den adeligen Herren, den Troubadours, waren sie schon in eine ansehnlichere Stellung gerückt, und im Jahre 1330, als die Bedrängnis von Seiten der Rechtsgelehrten nicht aufhörte, vereinigten sich mehrere Pariser Ministrels, Musikanten, die zum Tanz aufspielten, Liederdichter, selbst Taschenspieler zu einer Corporation, wählten den hl. Julian und den heiligen Genest zu ihrem Schutzpatron und gründeten ein Hospital für arme Musikanten. Die Akten dieser neuen Brüderschaft wurden im November 1389 im Chatelet eingetragen und erhielt dieselbe den Namen «Menestrandie». Da sich aber in diese Corporationen Taschenspieler und auch verächtliche Personen eingeschlichen hatten, schieden die Musiker wieder aus und verfassten 1393 ein neues Reglement, welches Karl VI. durch eine Verordnung vom 2. April 1407 bestätigte. Diese Einrichtung, die ja ursprünglich der Zeit vollständig angemessen war, hemmte später aber nur den Fortschritt der Tonkunst. Sie ernannten ein Oberhaupt, dem alle Spielleute und Tanzmeister botmässig waren, und hatte derselbe in Frankreich den Namen König der Violinen. Demselben wurde für die Erlaubnis, zu musizieren, ein Zins bezahlt und war es daher begreiflich, dass er trachtete, auch die Organisten und Komponisten unter seine Obhut zu bringen, was aber nicht gelang. König Ludwig XIV. bestätigte im Oktober 1658 den König der Spielleute und setzte die mit diesem Rang verbundenen Rechte in einem strengen Statut fest, dem selbst seine eigenen Musiker unterworfen waren. Meister Lully bezeichnete später diese Tonkünstler als die Meister Grossthuer und Nichtswisser. Durch Papst Eugen IV. (1431—1447) erhielten sie auch die Erlaubnis, als ehrlich zum Abendmahl gehen zu dürfen.

Die Instrumente, welche die »farenden Lüte« spielen mussten, geben uns die Troubadours Guiraut von Calanson und Guiraut von Cabreira an. Dieselben verlangten von einem tüchtigen Spielmann die Ausübung von neun Instrumenten (Viele, Muse, Frestele, Harpe, Chiffonie, Gique, Armonie, Salsaire (Psalter) und Rota). Ausser diesen wurden noch gebraucht das Monochord (auch Trumscheit genannt), Rebek, die Mutter der Geige, Mandera, Sackpfeife, Horn, Trompete,

Trommel, Castagnetten, Flöten und Posaune. Ein Zusammenklingen aller dieser Instrumente dürfte wohl unserm heutigen Ohre etwas sonderbar vorkommen, und müssen wir uns deren Zusammenwirken bei Festlichkeiten, feierlichen Aufzügen und Turnieren wohl derart vorstellen, dass die melodiegebenden Instrumente unisono die Melodie spielten, während die anderen Instrumente den Rhythums markierten. Übrigens gibt uns auch eine Stelle im »Frauendienst« des Ritters und Minnesängers Ulrich von Lichtenstein einigen Aufschluss. Es heisst darin: Ulrich sei 1228 vom Neuburger Turnei in Begleitung von zwei reitenden Posaunern, einem Flötenbläser, der auch die Pauke schlug, und zwei Fiedlern, die eine »fröhliche Reisenote« spielten, gezogen.

Eine ähnliche Spielmannsgenossenschaft, wie die in Frankreich gegründete, wurde auch in Wien, in jener Stadt, von welcher Wolfgang Schmälzl noch im Jahre 1548 berichtet, dass »hier viel Singer, Saitenspiel, Allerlei Gesellschaft, Freuden viel sind und dass man mehr Musicos und Instrument gewisslich an keinem End findet«, gegründet. Hier vereinigten sich die Musikanten im Jahre 1288 und errichteten in der damals nach dem grossen Brande im Jahre 1275 neu erbautan Michaeler Pfarrkirche eine Bruderschaft zur Verehrung Gottes durch die Kunst, die sie unter den Schutz des heiligen Nikolaus stellten und auch Nikolaibruderschaft nannten. Die gewiss interessanten Akten sind im 17. Jahrhundert an die Regierung verliehen und nicht mehr zurückgestellt worden, sie sind auch bis auf den heutigen Tag verschwunden geblieben *). Um auch einen weltlichen Schutzpatron zu haben, wählte die Bruderschaft 1354 den damaligen Oberst-Erblandkämmerer in Oesterreich, Peter von Ebersdorf, einen der angesehensten Männer seiner Zeit, zum Vogt, der das Oberste Spielgrafenamt für Oesterreich errichtete, dasselbe mit dem Oberstkämmereramte verband und verordnete, dass niemand über die »varunde spilleut« zu richten habe, als die von ihm eingesetzten Spielgrafen. In erster Linie waren die Spielgrafenämter richterliche und Verwaltungsbehörden und besagt der Artikel 26 des Wiener Stadtrechtbuches: »Was ain man zu klagen hat hinz einem jeglichen varunden manne, der sol darumb nindert zu recht stên nur vor seinem spilgraven, es sei denn aine solche sach, die an den frid oder an das leben gêt, da mues er umb antworten vor dem statrichter.«

Das ganze Land unter der Enns wurde in sieben Spiel-

*) Franz Schnürer: «Die Spielgrafen». Neue freie Presse, Wien, September 1890.

grafensprengel, vier nördliche und drei südliche von der Donau, eingeteilt, welche gegen Entrichtung eines jährlichen Zinses an die einzelnen Spielgrafen verliehen wurden. Die Erträgnisse fielen der Nikolaibruderschaft zu, welche alljährlich am Tage des Schutzpatrones ein grosses Hochamt und vier quatembrische Messen dafür abhielt. Das Spielgrafenamt ging von Peter von Ebersdorf an dessen Sohn, nach dem Erlöschen dieses Geschlechtes in die Familie der Freiherrn von Eitzing und schliesslich an die Graf Bräunersche Familie. Dem Christoph Grafen Bräuner verlieh dann auch ein kaiserliches Patent fast fürstliche Privilegien z. B. einzelne Personen und ganze Familien in den Adelsstand zu erheben, Licentiaten, Doctores und Notarios zu ernennen, sowie die Rechte über alle Spielleute, Musikanten, Comödiantentruppen, Gaukler und Lustigmacher in Oesterreich. Das k. k. Ober-Spielgrafenamt wurde mit höchster Entschliessung vom 19. Oktober 1782 aufgehoben und zwar mit der Begründung, dass es eine «gar nicht mehr anpassende und wider die natürliche Freyheit, durch Kunst sein Brot zu verdienen, streitende Beschränkung sey.«

6. Die Minnesänger.

Die ritterlichen Sänger, welche bei den romanischen Völkern Troubadours hiessen, wurden von den Deutschen Minnesänger genannt. Die deutsche Lyrik blühte viel später als die französische und begegnen wir ihr zuerst in Oesterreich. In der Entwicklung des deutschen Minnesanges sind drei Perioden ziemlich genau zn unterscheiden und zwar die erste mit volkstümlichem Gepräge, als deren Vertreter der von Kürenberc, Dietmar von Aiste, der Spervogel, und Meinloh von Sevelingen zu nennen sind, die zweite Periode, in welcher die höfische Lyrik in höchster Blüte steht, mit Heinrich von Veldecke, Heinrich von Morungen, Reimar dem Alten, Hartmann von Aue, Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach und die dritte Periode, in welcher der Übergang zum Meistergesang vermittelt wird, mit Nithart von ~~Rauenthal~~, Ulrich von Lichtenstein, Reimar von Zweter, der Marner, Heinrich Frauenlob, Muskatblüt, Cantzler, Mügelin und Conrad von Würzburg. Die Lieder der letzten Periode zeigen zwar noch nicht die Schwächen des zünftigen Meistersanges in Bezug auf leeres Reimgeklingel, im Inhalt entsprechen sie vollständig den Werken der späteren Meistersänger.

Es kann des hier zubemessenen geringen Raumes wegen natürlich nicht die Aufgabe gestellt werden, alle vorgenannten Sänger einzelnen vorzuführen, und greifen wir aus der grossen Anzahl nur die hervorragendsten und bedeutendsten heraus. An erster Stelle muss Walther von der Vogelweide, den man mit Recht als den grössten deutschen Lyriker vor Goethe bezeichnet hat, genannt werden. Über die Landsmannschaft dieses Meisters wurde schon viel geschrieben, ohne dass es bis jetzt mit positiver Sicherheit gelungen wäre, dessen Geburtsort genau anzugeben. Die Vermutung jedoch, dass Walther auf dem Vogelweidhof auf der Layen, anderthalb Stunden seitwärts von Klausen, an den Höhen, die sich links vom Eisack in Tirol bergabwärts ziehen, geboren sei, hat nach den neuesten Forschungen des Custos an den kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses, Dr. Carl Domanig, viel für sich und begründet dieser Gelehrte seine Behauptung durch den in Walthers Gedichten viermal vorkommenden Ausdruck »Klôsenaere«, der bisher mit dem Worte Klausner oder Einsiedler übersetzt wurde, aber nur ein Pseudonym sein dürfte, unter welchem sich Walther in seinen Gedichten selbst einführen wollte. Zum richtigen Verständnis der Bezeichnung Klausener ist zu erinnern, dass der Begriff Tirol zur Zeit Walthers noch nicht geläufig war, das Städtchen Klausen aber an dem Engpass des damals noch äusserst beschwerlichen Weges durch das Eisackthal nach Italien allen Romfahrern bekannt und seine Kunde bei allen verbreitet war, die sich von Romfahrten, von den Zügen nach Italien an den Fürstenhöfen und Ritterburgen hatten erzählen lassen.

Dr. A. Mayer sagt in einer Festschrift anlässlich der Enthüllung des Walther-Denkmales in Bozen: »Walther ist ein Mann, welcher die hohe Kunst der rechten Lebensführung inne hat und ausübt, er ist ein Weiser. Seine Lieder und Sprüche gleichen gesegneten Erzadern, aus denen allenthalben der Schimmer lauteren Goldes hervorbricht. Walthers sittliche Grundsätze beruhen auf den ewigen Lehren christlicher Tugendhaftigkeit. Er ist frei von verblendenter Eigenliebe und scheut sich nicht, das offen auszusprechen, worin er gefehlt zu haben fürchtet und worüber ihn Reue ergriffen hat. Die Leitbilder des sittlichen Lebens sind ihm Ehre nnd Treue; mannhafte Gesinnung und edle Zucht, Bescheidenheit und Anstand, Mässigkeit und Wahrheitsliebe preist und übt und empfiehlt er ohne Unterlass. Wem es am Schmuck dieser Tugend gebricht, der ist seinem rückhalts-

losen Tadel verfallen. Das rügende Wort trifft alles Gemeine, mag es ausgehen von einem Rohen oder einem Hohen. Diese Wohlgezogenheit, welche, weit davon entfernt, nur äussere Schminke zu sein, den innern Adel des Menschen zu schönem Ausdruck bringt, berechtigt und befähigt erst zum Umgang mit wackern Männern und reinen Frauen». Niemand hat aber den Sänger Walther so schön charakterisiert wie der geistvolle Münchener Hofcanonicus Johannes Schrott, der ihn einen »Urtypus germanischen Wesens nennt, wie er sich in solcher Reinheit und Schönheit nur in einigen Persönlichkeiten unserer Geschichte ausgeprägt hat. In ihm erkennen wir unser innerstes Wesen wieder, und wie an dem edelsten Musterbild unseres Geschlechtes sehen wir, wozu unsere ursprüngliche Art befähigt und angelegt ist. Er ist der makelloseste Spiegel unseres National-Gewissens, der uns jede fremde Zuthat, jede Verunstaltung unseres Wesens mit strafender Wahrheit vor Augen hält.«

Aus Walthers Lebensgang ist uns folgendes bekannt. Er dürfte zwischen 1165 und 1170 geboren sein. Nach seiner eigenen Aussage hat er in Österreich singen und sagen gelernt und ging nach dem im April 1198 in Palästina erfolgten Tode des Herzogs Friedrich an den thüringischen Hof nach Mainz, wo er der Krönung Philipps von Schwaben beiwohnte. Nachdem er längere Zeit im Gefolge Philipps verblieben, taucht er um Pfingsten des Jahres 1200 wieder in Wien auf, später verweilt er bei Herzog Bernhard von Kärnthen, dann wieder am thüringischen Hofe wo er Wolfram von Eschenbach kennen lernt, beim Markgrafen Dietrich von Meissen, bei Otto IV. und endlich bei Friedrich II., der ihm ein kleines Lehen erteilt. 1217 wieder in Österreich, finden wir ihn 1220 im Gefolge König Heinrichs, des Sohnes Friedrichs II. Von Würzburg aus macht er noch den Kreuzzug mit, kehrt dann in dieselbe Stadt zurück, wo er wahrscheinlich gestorben ist und auch im Kreuzgange des ehemaligen Collegialstiftes zum neuen Münster begraben liegt.

Über Walther wurde schon viel Unrichtiges geschrieben; es wurde ihm der niedrigste und kläglichste Egoismus vorgeworfen, ja Wilhelm Scherer, der über seine Poesien so gut zu urteilen wusste, lässt ihn «ohne Scham» betteln. Diesen Worten aber setzen wir den Ausspruch A. E. Schönbachs*) entgegen, der sagt: «Walther war Künstler; Musik und Dichtung machten gleichermassen das Gebiet seines Schaffens aus. Vielleicht schien sogar den Zeitgenossen seine Bedeutung als Musiker die grössere zu sein, darauf liesse

*) Anton E. Schönbach: «Zur Walter-Feier in Bozen». Wiener Abendpost September 1889.

zum wenigsten das Lob schliessen, welches Gottfried von Strassburg ihm gewidmet hat. Für den armen Adeligen bestand nur eine Möglichkeit, die, seine Kunst als Beruf zu treiben. Das ist eine Voraussetzung, welche zur Zeit Walthers allen geläufig war. Wenn nun der vornehme Sänger in einen fürstlichen Hof eintrat, dann wusste der Herr des Hauses: Dieser Mann kommt, uns durch den Vortrag seiner Lieder zu vergnügen, ihm gebührt dafür Herberge und Lohn. Damit war keine Demütigung irgendwie verbunden. Nicht anders als heutzutage Brahms und Rubinstein ihre Konzerte gaben, Billete dazu verkauften, ohne darum in der öffentlichen Meinung geringer geschätzt zu werden, nicht anders machte Walther seine poetischen und musikalischen Schöpfungen den Zuhörern bekannt. Wenn also Walther von Gaben redet, so bettelt er deshalb noch nicht, er heischt vielmehr, was ihm nach der Vorstellung seiner Zeit zukommt. Eben darum kann er auch nehmen und eintreiben. Oder würde er so scharf über die Unmilde einzelner Herren haben sprechen dürfen, so hoch die Freigebigbeit anderer Fürsten rühmen, wenn ihm kein Recht zugestanden wäre, als das des Bittenden, kein Geschenk, denn ein Almosen? Gerade aus dem Umstande, dass er endlich durch eine Spende Friedrichs II. ein eigenes Heimwesen erlangte, ein Zinsgut, lässt sich doch die Wertschätzung folgern, welche ihm zu teil geworden war und welche man nimmermehr einem fahrenden Mann gegönnt hätte, der seine Kunst als Bettel betrieb, wie ein Reifspringer oder Possenreisser oder eine tanzende Dirne».

Walther's Lieder sind nach Juama-Sternegg's Worten Denksteine der politischen- wie der Kulturgeschichte seiner Zeit, von wunderbarer Kraft des Ausdruckes, von einer Wärme der Empfindung, wie sie eben nur echten Kunstwerken zu eigen ist. Sie führen die grossen kirchlichen und politischen Gestalten der Hohenstaufenzeit vor unsere Augen, sie führen uns aber auch ein bei den kunstsinnigen Höfen der Babenberger und Thüringer und gewähren uns unvergleichlich schöne Eindrücke von dem heiteren Leben des blühenden Minnesanges, der Ritterzucht und Frauentugend in deutschen Landen.

Ein Schüler Walther's war Reimar van Zweter*), nach seiner eigenen Angabe am Rhein geboren und in Österreich erzogen. Im zweiten Dezennium des 13. Jahrhunderts

*) Anton E. Schönbach: «Ein poetischer Dichter vor 600 Jahren». Wiener Abendpost. Sept. 87.

kam der junge arme Adelige aus der Pfalz an den Hof des Babenbergers Leopold VII., des Glorreichen und wurde hier Walthers Schüler. Als nun Leopold VII. 1230 starb und ihm sein Sohn Friedrich II., der Streitbare, folgte, gaben die fortwährenden Kriegsfahrten und die in den Wintermonaten in Wien veranstalteten prunkvollen Feste Reimar, dessen gedämpfte, feinere Art gegen die derbe Dorfpoesie Neitharts von Rauenthal nicht aufkommen konnte, wenig Gelegenheit zu praktischer Thätigkeit, ja er erregt nur durch einige Verse, welche dem Herzog seine Ungerechtigkeit und Geldgier vorwerfen, das Missfallen des Hofes und zieht 1234 zu König Wenzel nach Böhmen. Er hatte es aber auch hier nicht besser, er bezeichnet sich selbst als Schachspieler, der weder Springer, noch Turm, noch Läufer, nicht einmal Bauern, sondern nur den König allein besitze und daher aussichtslos spiele. König Wenzel I. war zwar den Deutschen geneigt, die czechischen Grossen hatten aber doch die Übermacht. Auch am böhmischen Hofe findet er Neider und Verläumder und beginnt endlich 1241 ein unstätes Wandern. »Sein Leben verfloss, ohne dass er es zu einem festen, behäbigen Verweilen gebracht hätte. Mancher Herren Lob von Dänemark bis zum Rhein, weltlicher und geistlicher, hat er gesungen, keiner hat es ihm dauernd gelohnt. So ist er auf der Fahrt zu Essfeld in Franken (gegen 1260) gestorben, ein armer, alter, wegemüder Mann. Neben Reimar van Zweter existierten noch drei andere Reimare, der Fiedler, der von Bronnenberg und Reimar der Alte, neben Walther von der Vogelweide, wohl der fruchtbarste unter den Minnesängern. Von Gottfried von Strassburg wurde er als die Nachtigall von Hagenau bezeichnet. Auch er hielt sich hauptsächlich am österreichischen Hofe auf, schloss sich dem Kreuzzuge Leopolds VI 1180 an und besang dessen 1194 erfolgten Tod.

Reimar der Fiedler, dessen Wirksamkeit in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts fiel war ebenfalls ein Schüler Walthers und wie schon sein Beiname beweist, nicht nur Minnesänger, sondern auch ein anerkannter Geiger, ja wahrscheinlich der beste Tonkünstler seiner Zeit. Er soll namentlich im Erfinden von Tanzweisen ausserordentlich befähigt gewesen sein. Der Tanz war aber zu seiner Zeit weit vollkommener und schöner als heute. Er bestand nicht aus der heute üblichen wilden Jagd des Walzers und der Polka, sondern hauptsächlich aus schönen Gruppierungen, graziösen Schweifungen und oft auch aus dramatisch dargestellten Lebensbildern. Für diese Tänze bot man an den

fürstlichen Höfen alles auf, um sie so farbenprächtig als möglich auszuführen. Dazu wurde gesungen, die Fürsten stimmten nicht selten in den Chor mit ein, und der Spielmann spielte dazu seine Weise. Diese Tänze wie »~~Hoppaldri~~«, »Covenanz», «Hejerleis«, »Schwingefuss« u. s. w. wurden vom Volke auch »Hofstänzel« genannt. Bei solchen Tänzen aufzuspielen, fühlten sich auch ein Wolfram von Echenbach und der berühmte Tannhäuser nicht zu schlecht.

Wolfram von Eschenbach entstammt einem ritterlichen, aber armen bayrischen Geschlechte. Er stand im Dienste einzelner Herren, wie der Herren von Wertheim in Unterfranken, bis er bei dem musikfreundlichen Fürsten Hermann von Thüringen bleibenden Aufenthalt nahm. Nach dessen Tod im Jahre 1216 kehrte er in seine Heimat zurück, wo er gegen 1220 starb. Seine Zeitgenossen nennen ihn, dessen Hauptwerke die allerdings nur teilweise vollendeten epischen Dichtungen: «Tschionatulander», «Parzival» und «Willehalm» sind, den «Weisen» und den »Kunstreichen«. Gottfried von Strassburg, jedenfalls aus Strassburg im Elsass gebürtig, entstammte bürgerlichen Kreisen und dürfte seine Wirksamkeit in die Wendezeit des 12. und 13. Jahrhunderts fallen. Sein Hauptwerk ist das ebenfalls nicht vollendete Gedicht «Tristan und Isolt».

Ein Minnesänger, dessen Werke den Dichtungen Wolframs von Eschenbach und Gottfrieds von Strassburg an Empfindung, Leidenschaft, Reichtum der Gedanken, Klarheit der Form und an poetischem Gehalt gleichzustellen sind, ist Ulrich von Liechtenstein. Er stammt aus dem steirischen Hause Liechtenstein*), das mit dem österreichischen Fürstenhause gleichen Namens nicht verwandt ist. Ulrich dürfte um das Jahr 1200 geboren sein und kam nach damaliger Rittersitte als Edelknabe in den Dienst einer hohen Dame, deren Namen er beharrlich verschweigt, welche er aber in seiner epischen Erzählung «Frauendienst» verherrlicht und besingt. Dem Knabenalter entwachsen, kam er zu dem sangeskundigen Heinrich von Mödling, Markgrafen von Österreich, bei welchem er drei Jahre, wahrscheinlich 1216—1219, verlebte, und übernahm dann nach seines Vaters Tod den Besitz «Liechtenstein im Steierland». Kaum zwanzig Jahre alt, zog er nun von Fest zu Fest, von Turnier zu Turnier, erhielt 1222 oder 1223 den Ritterschlag und machte die in seiner Erzählung besungenen Fahrten als Frau Venus und als Kö-

*) Jakob von Falke: »Ulrich von Liechtenstein«. Wiener Abendpost, März 1888.

nig Artus. Später wird Ulrich Landesverweser und oberster Landesrichter in Steiermark, wird jedoch durch den Tod Friedrichs des Streitbaren dieser Stellung verlustig und kurz nachher von zwei Feinden aus seiner Frauenburg herausgelockt, gefangen genommen und von seiner Burg verjagt, bis er endlich gegen hohes Lösegeld wieder einziehen darf. Nochmals gerät er in Gefangenschaft und zwar durch König Ottokar von Böhmen, der ihn aber dann einige Jahre nachher, als er ihm zur Herrschaft von Kärnthen verhilft, 1272 zum Marschall und Landesrichter in Steiermark ernennt. Er starb wahrscheinlich 1275 und liegt in Sekkau in einer Kapelle begraben.

Heinrich Frauenlob und Oswald von Wolkenstein sind nun die letzten Ausläufer des deutschen Minnesängertums. Der erstere, um 1260 zu Meissen geboren, war an nord- und süddeutschen Fürstenhöfen als Dichter und Sänger thätig und liess sich 1311 oder 1312 in Mainz nieder, wo er nach der Tradition der Meistersinger, als der heiligen Schrift Doctor, die erste Meistersingerschule gegründet haben soll. Wenn uns auch die Tradition in diesem Punkte nicht zuverlässig erscheint, so mag Heinrich Frauenlob doch einen Verein gegründet haben, aus dem sich später die Schulen der Meistersinger entwickelt haben. Frauenlob, den die Meistersinger zu ihren zwölf Gründern zählen, war einer der fruchtbarsten Dichter der ganzen Minnesängerperiode. Seine Werke sind zum grössten Teil verloren gegangen. Er starb am 30. November 1318 zu Mainz und wird erzählt, dass Mainzer Frauen seinen Leichnam in die Domkirche getragen, ihn beweint und seinen Grabstein durch Weinspenden geehrt haben. Der letzte der Minnesänger, Oswald von Wolkenstein, wurde durch eine am 24. August 1890 auf dem Schloss Hauenstein, bei Bad Ratzes in Tirol feierlich enthüllte Gedenktafel geehrt, auf welcher folgende Inschrift zu lesen ist:

Was hier voll Treu' und Minne
sang Oswald Wolkenstein
mit ritterlichem Sinne,
darf nie verklungen sein.
1367—1445.

7. Die Meistersinger.

Das Rittertum, das, in der Zeit der Kreuzzüge entstanden, die herrliche Blüte des Minnesanges gezeitigt hatte, musste an zwei Faktoren, die im Anfang des 14. Jahrhunderts auftauchten, zu Grunde gehen. Der erste war die

immer mehr hervortretende Ausbildung der monarchischen Gewalten, der zweite, aber weit mächtigere, das nach Ansehen und Wohlstand ringende Bürgertum. Durch die Kreuzzüge an ein abenteuerliches Leben gewöhnt, setzten die Ritter dasselbe im Abendlande fort und an Stelle der Idealgestalten, welche durch edlen Thatendrang beseelt, das Christentum verteidigt hatten, traten rohe Männer, welche zu Räuberbanden vereinigt, das von einem schwachen Manne, Kaiser Karl IV., regierte Deutschland plündernd durchzogen. In gleichem Masse, als der Adel an geistiger und moralischer Kraft abnahm, stieg das Ansehen des Bürgertums, das nun der verlassenen Kunst des Sagens und Singens eine allerdings weit einfachere Heimstätte in den Werkstätten des ehrsamen, biederen Handwerkers bot. Im Gegensatz zur Kaste der Ritter und Adeligen bildete sich nun die Kaste der arbeitenden Handwerker, es trat hier derselbe Kastengeist hervor, wie man ihn heute noch in China und Indien trifft. Die Zünfte werden bald so einflussreich, dass sie den Adel vollständig verdrängen, sie breiten sich vollständig über ganz Deutschland, Frankreich, Italien, Spanien, England und die Niederlande aus, jede Stadt hat ihre Loge und Kaiser Karl IV. (1346 — 1378) liess ihnen sogar einen Freiheitsbrief ausfertigen nnd verlieh ihnen ein Wappen mit Krone.

Die erste Gründung von Meistersingerschulen, in welchen wir trotz aller Handwerksmässigkeit den Ursprung des in unserm Jahrhundert so mächtig aufgeblühten Männergesanges zu suchen haben, fällt in den Anfang des XIV. Jahrhunderts, während die Meistersinger selbst, aber ohne jeden stichhaltigen Grund, ihre Zunft aus der Vereinigung von Männern in der Zeit Kaiser Ottos des Grossen (936—973) ableiten. Sie sagen nun, dass diese 12 Männer, welche sie Apostel nannten, zu Kaiser Otto's Zeiten zu Pavia und Paris vor ihm und des Papstes Leo VIII. Gesandten öffentlich ihr Leben, ihre Lehre und Kunst gerechtfertigt hätten und sodann mit Freiheiten ausgestattet worden seien. Die Namen der 12 Apostel erfahren wir aus Christoph Wagenseil's »Buch von der Meistersinger holdseeliger Kunst« (Nürnberg 1677) und heissen dieselben: Heinrich von Meissen (Frauenlob); Heinrich von Mügelin; Klingsohr; Boppo; Walther von der Vogelweide; Wolfram von Eschenbach; Marner; Berthold Regenbogen, der Schmied; Sigmar; Conrad von Würzburg; Kantzler, ein Fischer; Stoll, ein Seiler. Ihre Zahl ist 12 — die uralte durch alle Mythologie, Dichtung und Geschichte gehende heilige Normalzahl. Schon aus den vorgenannten

Namen geht die Unrichtigkeit der von den Meistersingern aufgestellten Behauptung hervor.

Die ersten Meistersingerschulen wurden im 14. und 15. Jahrhundert in Mainz, Frankfurt a. Main, Strassburg, Würzburg, Augsburg, Nürnberg, Zwickau, Prag, Colmar, Breslau, Danzig, Görlitz, Heilbronn, Regensburg, Ulm und in einigen anderen Reichsstädten gegründet. Die Städte Norddeutschlands beteiligten sich nur in sehr geringem Masse an der Gründung dieser Sängerzünfte. Über Mainz sagt Wagenseil, «dass sie gleichsam die hohe Schule, der Sammelplatz der Meistersinger gewesen sei.« Als Gründer nennen die Mainzer den Minnesänger Frauenlob. Die meisten Meistersingerzünfte hörten im 17. Jahrhundert zu existieren auf, nur die in Nürnberg erhielt sich bis in das 18. Jahrhundert und in Ulm fand dieselbe erst im Jahre 1839 ihr Ende, indem die noch existierenden vier Mitglieder der Zunft ihre Bücher, Fahnen, Innungszeichen und das ganze übrige Inventar dem dortigen »Liederkranz« als Vermächtnis übergaben. Ende der 70er Jahre ist auch der letzte Meistersinger gestorben.

Der Meistergesang, der Gesang der Bürger und Handwerker hatte eine für die Entwickelung der Tonkunst, nicht hoch genug anzuschlagende und gewöhnlich unterschätzte Bedeutung, indem er die Melodie ausbildete. Durch den Umstand, dass zuerst die Melodie, oder wie es die Meistersinger nannten, der «Ton» erfunden und von ihren sachverständigen Richtern als allen Regeln entsprechend gefunden wurde, und dann erst der Text nach einem bestimmten Stoffe dazu aufgegeben wurde, befreiten sie die Melodie von der sklavischen Unterordnung an den Text. An langen Winterabenden kamen nun die Handwerker und Bürger zusammen und lasen die Gedichte und Erzählungen der Minnesänger, dann versuchten die Befähigten unter ihnen selbst solche Lieder zu verfertigen und sangen sie den anderen vor. Eine solche Vereinigung musste sich dann zunftmässig gestalten, an Stelle der Kunst, des freigeborenen Kindes des Göttlichen im Menschen, trat der handwerksmässige Charakter, es wurden die Lieder mit der Elle und dem Massstab gedichtet und gemessen.

Theodor Rode schreibt darüber: «Zur strengeren Bewahrung der Reinheit in Sprache und Prosodie hatte die Zunft ein langes Verzeichnis von verpönten 32 Hauptfehlern, die alle ihren Namen hatten. Jeder Meistersinger, der ein neues Versmass erfand, musste auch eine Melodie geben. Beides war unter dem Namen der Weise oder des Tones verstanden. Solcher Weisen oder Töne gab es eine grosse Menge, bis zu Strophen von 30 und mehr Versen. Sie

führten die eigentümlichsten Namen, die Brerweis, die Brundelweis, die spitzige Pfeilweis, die Blasii-Luftweis, die verschlossene Helmweis, die gelbe Lilienweis, die englische Zinnweis, die Schrotweis, die blutglänzende Drahtweis, der Blutton und der wohl zufälligen Veranlassungen zuzuschreibenden Benennungen mehr.»

Wenn so manche dieser Bezeichnungen für uns heute keinen Sinn haben, so dürfte doch die Andeutung des musikalischen Charakters der Melodie und vielleicht auch der Hinweis auf den Erfinder darin gegeben sein. Der Vorstand der Zunft hiess Merker, weil er die Fehler in der Melodie und im Gedicht anzumerken hatte. Die Zusammenkünfte wurden meistens in Herbergen abgehalten, in Nürnberg fanden aber auch öffentliche Singschulen oder Singübungen in den Vorräumen der Kirche statt, und wurde das Publikum durch Tafeln, welche z. B. Christus am Kreuze mit dem harfenspielenden König David vereint darstellten, dazu eingeladen. Bei solch' öffentlichen Produktionen machte ein Freisingen den Anfang, d. h. es konnte jeder, wenn er auch nicht Meistersinger war, singen, was er wollte. Dann folgte das Hauptsingen, das der Kritik der Merker unterworfen war. Diese sassen an einem durch einen Vorhang verdeckten Tisch und beobachteten, ob das Gesungene mit dem Inhalt der vor ihnen aufgeschlagenen Bibel übereinstimmte und ob Prosodie, Melodie und Reim den strengen Anforderungen der Gesetze entsprachen. Wer am besten gesungen, d. h. wer am wenigsten Fehler gemacht hatte, erhielt eine Kette, an welcher eine Münze mit dem Bilde des Königs David angehängt war. Der Sieger hiess Davidgewinner und durfte nun auch Lehrlinge der Meistersingerkunst heranziehen. Die von den Meistersingern benutzten Instrumente waren die Cither, Fiedel (Violine) und Harfe.

Das Programm, welches an den obenerwähnten Tafeln angebracht war, hatte folgenden Inhalt: «Nachdem aus Vergunst von einem Hochedlen Fürsichtigen Hoch- und Wohlweisen Rath dieser Stadt allhier den Meistersingern ist vergunnt und zugelassen, auf heut eine öffentliche christliche Singschul auzuschlagen und zu halten, Gott dem Allmächtigen zu Lob, Ehr und Preis, auch zur Ausbreituug seines heiligen göttlichen Worts, derhalben soll auf gemeldeter Schul nichts gesungen werden, denn was heilig-göttliche Schrift gemäss ist. Auch sind verboten alle Strafer und Reizer, daraus Uneinigkeit entspringen, desgleichen alle schandbaren Lieder. Wer aber aus rechter Kunst das Beste thut, soll mit dem David- oder Schulkleinod verehrt werden, und der nach ihm — mit einem schönen Kränzlein».

Die hohe Schule der Meistergesangvereine war Nürnberg. Da gab es neben dem besten Vertreter dieser Gattung, Hans Sachs, noch 250 Meister. Es ging natürlich nicht überall so ernst zu, wie dies in der vorstehenden Einladung gesagt wird. Wie es auch heute Gesangvereine gibt, welche dem humoristischen Genre, Tanzliedern und Possen den Vorzug lassen, und die heitere Muse der Unterhaltung wegen dem ernsten, aber wertvolleren Gesange vorziehen, so fand auch die damalige »Jugend« mehr Geschmack an weltlichen und mit unter auch allzusehr weltlichen Liedern und wurde von einem «hochweisen Rate» nicht selten dagegen protestiert. Als aber blosse Verwahrungen und Mahnungen nicht



Hans Sachs.

fruchteten, wurde das öffentliche Abhalten von Singschulen und der Meistergesang gänzlich verboten. Einige Meistersinger richteten nun an den Rat der Stadt Nürnberg eine Vorstellung und baten, das Meistersingen an hohen Festtagen wieder zuzulassen, was auch am 20. August 1580 unter der Bedingung bewilligt wurde, dass »nichts dann gaistliche gesang aus heiliger gotlicher schrift, und nichts leichtfertigs

oder ergerliches zu singen, auch Ir stim mit dem singen dermassen zu moderieren, dass es gesungen und nicht geplerrt haisse, oder man wurd Ihnen das Singen den negsten wider darniderlegen».

Die bedeutendsten Meistersinger waren nun der schon erwähnte Hans Sachs, Muskatblüt, Behaim, Folz, Rosenblüt, Adam Puschmann und Hadlaub.

Hans Sachs wurde am 5. November 1494 zu Nürnberg als Sohn eines Schneiders geboren. Im Alter von 7 Jahren kam er in die Lateinschule, wo er so unterrichtet wurde, als wäre er für den Gelehrtenstand bestimmt, aber 1509 kam er zu einem Schuster in die Lehre. Nach 2 Jahren trat er die Wanderschaft an, arbeitete in Regensburg, Passau, Salzburg, Hall im Innthal, Braunau und Wels und kam endlich nach Innsbruck, wo er als Waidmann in die Dienste Kaiser Maximilians trat und wo er den Entschluss fasste, Meistersänger zu werden. In München von dem Leineweber Leonhard in dieser Kunst unterwiesen, setzte er wieder seine Wanderschaft fort und ging «Bar und Töne dichtend», über Landshut, Öttingen, Burghausen, Würzburg, Frankfurt, wo er zum ersten Male eine Meisterschule abhielt, Coblenz, Aachen, dann über Westfalen, Niedersachsen und Sachsen 1515 nach Nürnberg zurück, we er sein erstes Spruchgedicht «Von Lorenzo und Lisabetha» verfasste Nun Meister seines Berufes geworden, verehelichte er sich 1519 mit Kunigunde Creuzer mit der er 40 Jahre in glücklicher Ehe lebte. 1544 beteiligte er sich am französischen Feldzuge, 1560 Wittwer geworden, vereheheliche er sich im folgenden Jahre nochmals und starb am 20. Januar 1576. Mit ihm kann sich so leicht kein anderer Meistersinger messen, er übertrifft alle nicht nur an Fülle und Umfang des Stoffes, denn er dichtete 26 weltliche Komödien, 27 geistliche und 28 weltliche Dramen, 52 Schauspiele, 64 Carnevalscherze, 59 Fabeln, im Ganzen 6048 Werke, sondern auch in der Vollendung der Form, an Reichtum der Gedanken und an lebenswarmer Empfindung. Man kann ihn mit Recht als das Prototyp aller Meistersinger bezeichnen.

Ein Dichter und Meistersinger, dessen Werke weniger des poetischen Gehaltes wegen gewürdigt werden, sondern wichtige Quellen für die Weltgeschichte sind, ist Behaim Michael, der am 27. September 1416 zu Sulzbach im heutigen Württemberg geboren, für das Gewerbe seines Vaters, eines Webers bestimmt, jedoch das Waffenhandwerk ergriff und im Dienste verschiedener Herren ganz Deutschland, das damals von Fehden zerklüftet war, durchzog. Zugleich übte

er seine Kunst und sang bei den Gastmählern Lieder zur Laute, die er selbst in einfacher Weise verfasste. 1455 kam Behaim nach Österreich, zuerst in den Dienst Herzog Albrechts VII., dann zu König Ladislaus Posthumus, den er auf seinem Zuge nach Ungarn begleitete. 1459 trat er endlich in die Dienste des Kaisers Friedrich über, welchem er fortan getreu anhing, sich des «Kaisers Knecht, teutscher Poet und Tichter» nannte und dessen Schicksale teilte. Er hielt die Belagerung in der Wiener Burg mit aus und schildert die Erlebnisse daselbst sehr ausführlich in seinem grossen Gedichte: »Buch von den Wienern», welches 2167 Gesätze und mehr als 13000 Verse umfasst. Durch dieses Gedicht, welches die Aufständischen in schonungsloser Art geisselt, machte sich Behaim viele böse Stunden. Die Kunde davon drang schon, während er noch damit beschäftigt war, unter das Volk und Behaim erfuhr, als er nach dem Abzuge des Kaisers in Wien blieb, viele Anfeindungen. Er wurde auf offener Strasse bedroht und auf seinen Kopf ein Preis gesetzt, so dass ihm der Kaiser selbst anriet, nicht an abgelegene Orte zu gehen. Die Anfeindungen wurden endlich so arg, dass er 1467 die Dienste Kaiser Friedrichs verliess und in jene des Pfalzgrafen Friedrich trat, an dessen Hofe er 1474 starb.

Johannes Scherr sagt in seiner «Germania» über das Ende des Meistergesanges: «Der Goldfaden der Dichtung, welchen die Bürger aus der Hand des verwilderten Adels übernahmen, gewann keinen neuen Glanz, sondern verschimmerte und verblasste in der Form des bürgerlichen «Meistergesanges» mehr und mehr. Es war ja recht löblich, weil immerhin von Teilnahme an der idealen Seite des Lebens zeugend, dass sich die ehrsamen Handwerksmeister zu Reim- und Singschulen zusammenthaten, — aber die Form des Meistergesanges ist von Anfang an eine schnörkelhafte gewesen und der Inhalt dieser wunderlich gezierten Spruchpoesie verwässerte sich bald zur ödesten Langweiligkeit.»

8. Das Volkslied.

Volksgesang und Kunstgesang hatten sich von jeher bei allen Völkern gegenseitig ergänzt. Besonders das Christentum aber ebnete diesen beiden Gattungen eine ganz neue und in jeder Beziehung fruchtbare Aera der Entwickelung. Während der Kunstgesang durch die Kirchenchöre, die meistens aus geschulten Berufssängern gebildet wurden, eine

intensive Pflege fand, wurde der Volksgesang von Zeit zu Zeit auf das geringste Mass beschränkt, immer aber derart unterstützt, dass er die Grundlage einer ganz neuen Musikform, des Volksliedes, gab. Wer uns auf die Melodien der Minne- und Meistersänger hinweist, dem sagen wir, dass die Produkte dieses Gesanges durch die gewohnheitsmässige Übung jede Spur von tiefer Empfindung verlor, während die Volkslieder stets wirklicher Begeisterung, entweder der Freude an der Natur, Liebeslust und Trauer, Wonne und Wehmut und allem, was das Herz des Menschen bewegt, entsprungen sind. Es ist nicht zu leugnen, dass einzelne Minnegesänge auf das Volkslied befruchtend eingewirkt haben, dass sie wirklich ins Volk gedrungen und von demselben gesungen worden sind, in erster Linie verstehen wir aber unter einem Volksliede doch, wie Franz M. Böhme*) sagt, ein solches Lied, das im Volke selbst entstand, von ihm viel und gern gesungen und durch Volksmund verbreitet und erhalten wurde, weil seine Form einfach, sein Inhalt allgemein menschlich und leicht verständlich, aus weltlichem oder heiligem Gebiete ist. Und Ph. Wolfrum**) sagt: «Die Sänger unseres Volksliedes sind in allen Klassen und Berufsarten des deutschen Volkes anzutreffen. Das Volkslied ertönte im Palast wie auf der Gasse, bei Wallfahrten und Prozessionen, wie in der Schenke; der gelehrte Tonkünstler behandelte es als cantus firmus in seinen kunstvollen kirchlichen Tonsätzen und setzte es mehrstimmig, Gruppen von Wandernden sangen es einstimmig und erfanden wohl auch eine andere (Stimme) dazu. Das Volkslied war dem Bauern so geläufig, wie dem Ritter, dem Landsknecht auf der Heerstrasse, wie dem Mönch in seiner Zelle.»

Das deutsche Volkslied, das drei Phasen seiner Entwickelung durchgemacht hat, und zwar vom 9. bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts, d. i. bis zum Beginn der ritterlich-höfischen Dichtung, zweitens während der Zeit der Minnesänger 1150—1300 und drittens bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, umfasst folgende Arten von Liedern: erzählende Volkslieder (Balladen und Romanzen), Tages- und Wächterlieder, Liebeslieder, Abschieds- und Wanderlieder, Rätsel-, Welt-, Wunsch- und Lügenlieder, Tanz- und Kranzlieder, Trink- nnd Zechlieder, historische Lieder, Landsknechts- und Reiterlieder, Jägerlieder und Jägerromanzen, Lieder auf verschiedene Stände,

*) Franz M. Böhme. Altdeutsches Liederbuch, Leipzig 1877.

**) Die Entstehung und erste Entwickelung des deutsch-evang. Kirchenliedes in musikal. Beziehung von Ph. Wolfrum, Leipzig 1890.

Scherz-, Spott- und Schandlieder, Kinderlieder und geistliche Volkslieder.

Trotz der Künsteleien der Meistersinger, welche durch Gesetze und Regeln jedes freie poetische Schaffen in den Bann gethan hatten, drang, wie Uhland so treffend sagt, die unverlorene Volksart wieder durch, unser Liederschatz wies bald neue und immer herrlichere Blüten auf. Und wie das rechte Volkslied sich als Gemeingut der ganzen Nation darstellte, so trugen diese Lieder gleichsam eine befruchtende Kraft in sich, welche dazu passende Melodien erweckte. Manchen Liedern scheint die Melodie gleichsam eingeboren, sie tönen und klingen, auch wo sie nur seufzen. «In schöner sangbarer Form wanderte das dichterische Wort von einem Volksstamme zum andern, es brachte die Herzen zusammen, und lange bevor der heiss und schmerzlich ersehnte Tag der politischen Einigung Deutschlands erschien, waren die Deutschen im Liede einig». —

Das Charakteristikum des Volksliedes ist es, dass es keinen bestimmten Verfasser kennt, es ist so wirklich dem Volke selbst entsprungen. Der einzelne hat irgend einem lebhaften Eindrucke, einer Begebenheit, einer Gemütsbewegung in strophischem Versgefüge Ausdruck gegeben, der andere nahm es auf, veränderte und erweiterte es und so ging das Lied von Mund zu Mund, ohne den Erzeuger und Anreger zu kennen. Wir haben bereits in einem früheren Kapitel darauf hingewiesen, dass das Lied die einzige Art der Überlieferung historischer Ereignisse bei den alten Germanen war und das, was uns Tacitus darüber erzählt, trifft nun auch bei dem deutschen Volksliede vollinhaltlich zu. Das Volk kennt seine Geschichte zum geringsten Teil aus der Schule, seine Kenntnisse basieren auf mündlicher Überlieferung und auf Liedern. Die Türkenkriege verkörpern sich in dem Liede: «Prinz Eugenius, der edle Ritter» und auch die Helden der Freiheitskriege leben in den damals entstandenen Liedern bis auf den heutigen Tag fort. Marx nennt das Volkslied «eine unantastbare Musik von Gottes Gnaden», sie ist der warme Herzschlag der Volksseele, der ewig unerschöpfliche Quell geistiger Verjüngung.

Die poetische Form, die allen Volksliedern gemeinsam ist, ist die des strophischen Liedes. Jedes Lied besteht aus mehreren Strophen, die nach derselben Melodie gesungen wurden. Über die Form des Volksliedes kann man kein Gesetz aufstellen, der Rhythmus in Text und Melodie, das Versgefüge wie die Strophenform kommen in unzähligen Varianten vor, sie sind aber nicht das Produkt geschulter

Musiker, die sich am Gesetze zu halten haben, sondern sind dem Volke entsprungen. Die Melodien der Volkslieder bewegen sich nur in der diatonischen Tonleiter, chromatische Tonfolgen kommen darin nie vor, ebenso gehören sie der mensurierten Musik an, jeder Ton hat sein bestimmtes Wortverhältnis, es herrscht volle Gesetzmässigkeit.

Das Volk sang auch bei Wallfahrten, Prozessionen, Kirchweihen, Bittgängen und Heiligenfesten, besonders in der Weihnachts-, Passions- und Osterzeit geistliche Volkslieder, sie erfreuten sich aber keiner besonderen Pflege, da in der gottesdienstlichen Liturgie die lateinische Sprache vorgeschrieben war und, wie Hoffmann von Fallersleben in seiner Geschichte des deutschen Kirchenliedes erzählt, das deutsche geistliche Lied meist für gefährlich gehalten und oft als ketzerisch ausdrücklich verboten war.

Ph. Wolfrum führt einige der wichtigsten weltlichen und geistlichen Volkslieder in seinem bereits citierten Werke an und wollen wir hier das hauptsächlichste davon anführen.

1. «Gelobet seist du Jesu Christ», wird schon 1370 erwähnt und ist in Walthers erstem evangelischen Gesangbuch 1524 zum erstenmal gedruckt;
2. «O, du armer Judas», dessen Melodie 1390 handschriftlich mit dem Text: Eia der grossen Liebe, die dich gebunden hat» und 1527 gedruckt nachgewiesen;
3. «Da Jesus an dem Kreuze stund», 1545 zuerst gedruckt;
4. «Christ ist erstanden von der Marter alle», nach hymnologischen Forschungen das älteste erhaltene, jedenfalls schon 1150 bekannte Lied;
5. «Christ der ist erstanden», 1536 zuerst gedruckt;
6. «Erstanden ist der heilige Christ», dürfte aus dem Osterliede von den drei heiligen Frauen («Es gingen drei Fräulein also früh») entstanden sein und ist in vielen evangelischen und katholischen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts zu finden;
7. «Freu' dich, du werte Christenheit», handschriftlich schon im Miltenberger Processionale im 15. Jahrhundert;
8. «Nun bitten wir den heiligen Geist», dessen Melodie dem 12. Jahrhundert angehörig;
9. «Komm heiliger Geist, Herre Gott, erfüll mit deiner Gnade Gut», von einem aus dem 11. Jahrhundert entstammenden Antiphon abgeleitet;
10. «In Gottes Namen fahren wir», ein Wallfahrtslied jedenfalls aus dem 12. Jahrhundert, da es schon Gottfried von Strassburg in seinem Tristan um 1215 erwähnt.

11. «Innsbruck ich muss dich lassen», jedenfalls ein Volkslied des 15. Jahrhunderts, gab die Melodie zu dem tief religiösen Chorale: «O, Welt, ich muss dich lassen». In die Kunstmusik wurde die Melodie durch den deutschen Tonmeister aus der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts eingeführt, indem er dieselbe im Tenor des Christe seiner Missa carminum, eine Quodlibet-Volksliedermesse, verwendete;
12. «Entlaubt ist uns der Walde», ein Abschiedslied, gegedruckt 1535;
13. «Der Lindenschmid-Ton,» eine sehr beliebte Volksweise, der viele geistliche und weltliche Texte des 16. Jahrhunderts unterlegt sind;
14. Lied oder Ballade vom Grafen und der Königstochter: «Könnt ich von Herzen singen», von hohem Alter;
15. Der Bruder Veitston: «Grüss dich Gott, Bruder Veithe».
16. «Mein Freud möcht sich wohl mehren», ein Liebeslied aus dem Lochheimer Liederbuch;
17. «Herzlich thut mich erfreuen», sehr beliebtes Mailied, 1545 gedruckt;
18. «Das Lied vom Buchsbaum und Felbinger», ein Volkslied jedenfalls aus dem 14. Jahrhundert;
19. «Er ist der morgensterne», ein weltliches Tageslied;
20. «So wünsch' ich ir eine gute nacht», ein Abschiedslied von der Geliebten, 1536 gedruckt;
21. »Ich kumm aus frembden landen her«, ein sehr altes Rätsellied, das beim Singen um den Kranz ertönte.

Von Volksliederbearbeitungen existieren nun das Lochamer Liederbuch, die älteste mehrstimmige Bearbeitung aus dem Ende des XIV. bis zum Anfang des XV. Jahrhundert, welche ursprünglich einem Wolflein von Lochamen zu Agsdorf in Bayern gehört hat, dann in den Besitz des Nürnberger Buchhändlers und Verlegers Johann überging und jetzt Eigentum des Grafen Stollberg-Wernigerode ist, das Münchener Liederbuch aus dem 15. Jahrhundert, das Berliner Liederbuch aus derselben Zeit und ein im Besitze des Cisterzienser Stiftes Hohenfurt befindliches deutsches Liederbuch, welches geistliche und weltliche Lieder enthält. Ausserdem besitzt die Stadtbibliothek Leipzig eine Liedersammlung des 1577 gestorbenen Hofkapellmeisters Jakob Meiland, die Wiener k. k. Hofbibliothek Lieder gesammelt vom Münchener Organisten Ivo de Vento, von Jakob Reguard, Jakob Renier und von dem Kapellmeister des Kaisers Matthias Lambertus de Sayde, die ständische Landesbibliothek in Cassel Neue auserlesene teutsche Lieder vom kaiserlichen Kapellmeister Christian ~~Hollonder~~ (1557),

Holländer

die Universitätsbibliothek Göttingen Sammlungen von Leonhard Lechner, Christoph Demantius aus Reichenberg (1567—1643) und vom braunschweigischen Kapellmeister Nikolaus Zangius.

Ausser dem deutschen Volksliede sind noch die französischen, niederländischen, italienischen und spanischen Volkslieder zu nennen. Das französische Volkslied trägt überwiegend den Tanzcharakter und fand dasselbe ebenso wie das niederländische Volkslied die weiteste Verbreitung, ja es drang sogar, wie wir bereits gesehen haben, in den Kirchengesang ein, indem die Niederländer ihre kunstvollen Compositionen darauf aufbauten. Die englischen Volkslieder, die Balladen, sind lebenswahr und naturgetreu erfasst, und ist auch ihre Melodie von edelster Einfachheit und echter Empfindung. Heissblütig sind die Melodien der Italiener und Spanier, hier überwiegt sogar die Freude am schönen Klange, an der wohlgefälligen Melodie den tieferen Gefühlsinhalt. Ihre Melodien gefallen durch das Feuer, durch den sinnlichen Reiz, sie entbehren aber die Wärme und Innigkeit, die wir bei den deutschen Volksliedern gar nie vermissen.

9. Luther und das evangelische Kirchenlied.

Dr. Martin Luther wurde am 10. November 1483 zu Eisleben geboren und erfreute sich schon in seiner Jugend einer schönen Singstimme, so dass er, der der Sohn eines armen Bergmanns war, seinen Lebensunterhalt durch Currendesingen auf der Strasse verdienen konnte. Von der Wittwe Cotta in Eisenach unterstützt, erweiterte er nun seine musikalischen Kenntnisse durch das Studium der Theorie, und durch das Kennenlernen der Flöte und Laute. So spielte er nun oft im engsten Familienkreise, und waren seine Lieblingscomponisten Josquin de Prés, Senfl u. a. Nebenbei entwarf er selbst Choräle und begann schon in Briefen an den ihm innig befreundeten Ludwig Senfl und an den kurfürstlich-sächsischen Hofkapellmeister Joh. Walther seine reformatorischen Gedanken zu entwickeln. So schreibt er unter anderem: «Musika ist der besten Künste eine. Die Noten machen den Text lebendig . . Wer die Musikam verachtet, wie denn alle Schwärmer thun, mit denen bin ich nicht zufrieden; denn die Musika ist eine Gabe und ein Geschenk Gottes, nicht ein Menschengeschenk . . . Ich gebe nach der Theologia der Musika den nächsten Locum und höchste Ehre, man singet, wie David und alle Heiligen

ihre gottseligen Gedanken in Versreimen und Gesang gebracht haben . . . Ich bin nicht der Meinung, dass durch das Evangelium alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Obergeistliche vorgeben, sondern ich wollte alle Künste, sonderlich die Musika, gern sehen im Dienste dess, der sie gegeben und geschaffen hat.»

Obwohl Luther den Wert des gregorianischen Choralgesanges zu würdigen wusste und die mächtige Wirkung, welche die musikalischen Werke seiner Zeitgenossen auf das unbefangene Herz des Volkes ausüben konnten, an sich selbst



Martin Luther.

mehr als einmal erprobt hatte, so sah er doch den geringen selbstthätigen Anteil, den das Volk an den kirchlichen Handlungen nehmen durfte, als einen Fehler an, und er trachtete daher, dem deutschen Volksgesange einen berechtigten, nicht nur geduldeten Platz im Gottesdienste zu schaffen. In drei Schriften: «Von Ordnung des Gottesdienstes in der Gemeinde», »die Weise, christliche Messe zu halten und zum Tische Gottes zu gehen», und: »Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes» macht er Vorschläge, wie seine Idee des deutschen Kirchengesanges durchzuführen wäre. Er

betont dabei mehrmals, dass man «ja kein nötig Gesetz daraus mache.» Mit der ganzen Gewalt seiner Persönlichkeit setzt er sich dafür ein, dass der Tonkunst in der Kirche ein Ehrenplatz angewiesen werde und in Gemeinschaft mit Arnold von Brugg, dem genialen Senfl und dem von ihm nach Wittenberg berufenen Tonsetzer J. Walther, verfasst er ein Gesangbuch, indem er teils aus dem reichen Schatz des Antiphonars, teils aus weltlichen Volksliedern die für seine Zwecke geeignetsten heraussucht. So wurden benützt von urchristlichen Gesängen: «Nun komm der Heiden Heiland», «Herr Gott, dich loben wir», aus altlateinischen Gesängen: «Allein Gott in der Höh sei Ehr», aus geistlichen Volksweisen: «Gelobet seist du Jesu Christ». Am beliebtesten aber waren die weltlichen deutschen Volkslieder, deren Melodien mit frommen Texten versehen wurden. Bei den letzteren war noch der Vorteil, dass sie das Volk sehr gerne sang und wie Wolfrum sagt, «seine Selbstständigkeit, sein Selbstdenken an ihnen erstarken fühlte». Bei der Umwandlung einer weltlichen in eine kirchliche Weise wurde natürlich der melodische Gang, der Rhythmus, sogar das Tongeschlecht oft geändert, nie aber wurde die rhythmische Lebendigkeit, z. B. der wechselnde Rhythmus, der heute vielen Leuten als unkirchlich und der Würde des Gotteshauses nicht entsprechend erscheint, beseitigt.

Bald hatte Luther es nicht mehr notwendig, selbst für Lieder zu sorgen, das ganze deutsche Volk singt und dichtet in seinem Sinne, und wir haben daher Luther, diesem gewaltigen Manne, die Blüte des deutschen Volksgesanges zuzuschreiben, ein Verdienst, dass ihm niemand schmälern darf und für welches ihm ein dauernder Ehrenplatz in der Geschichte der Tonkunst gebührt. Dass bei dieser poetischen Mitwirkung des ganzen Volkes manches unterlief, was nicht zu brauchen war, «dass viel wilde Wasser abgedämmt und unschädlich gemacht werden mussten», ist klar, aber Luther liess dem Volke gern seine Lust zum Spotten und Streiten, und so erschien sogar 1541 ein Lied vom «Papstaustreiben» mit seiner Unterschrift als fliegendes Blatt zu Wittenberg im Druck.

Zu Luthers Zeit trat auch der letzte entscheidende Schritt zur Freigebung des Choralgesanges an die Gemeinden durch Verlegung der Melodie vom Tenor, wie dies bei den Niederländern der Fall war, in den Sopran ein. Die Melodie wurde von den architektonischen Linien nicht mehr erdrückt, der Gesang wurde einfacher. Der erste, der dies gethan, war Luthers treuer Freund und musikalischer Berater «der

hier schon mehrfach erwähnte Kantor Johann Walther (geboren 1490 in Thüringen, 1548 Singmeister in der Kantorei des sich mit seiner ganzen Kraft und Person für die lutherische Reformation einsetzenden Kurfürsten Friedrich des Weisen, gestorben 1570, der den Keim zu dem später so mächtig emporgeblühten mehrstimmigen evangelischen Gemeindegesang gelegt hat. Auch der württembergische Hofprediger Lucas Osiander, ein sehr guter Musik-Dilettant und besonders warmer Förderer des Volksgesanges in der Kirche, schrieb in seiner Vorrede zu den von ihm herausgegebenen «50 geistlichen Liedern und Psalmen mit vier Stimmen auch Contrapunktsweise also gesetzet, dass ein' ganze christliche Gemeinde durchaus mitsingen kann», dass es sehr viele treffliche deutsche geistliche Lieder zu mehr Stimmen gebe, dass aber der Laie dieselben, trotzdem er Melodie und Text, verstehe, nicht mitsingen könne, sondern nur zuhören müsse. Deshalb habe er darüber nachgedacht, wie die Musik einzurichten wäre, bei welcher vier Stimmen zusammensingen und doch jeder Christ mitsingen könne. Die Art der Komponisten, den »Choral im Tenor zu führen«, mache es dem gemeinen Mann unmöglich, zu erkennen, welch ein Psalm gesungen werde. Er verlegt daher den Choral in den Diskant, damit er sofort erkenntlich sei. Er hält dabei streng fest an dem «Choral, davon man keine Note ändern darf», er setzt einfach «Note gegen Note», und vermeidet die Teilung der Noten in kleinere Noten in den begleitenden Stimmen. Diese Anregung fand dann Nachahmung durch Sethus Calvisius, Barth, Gesius, Hieronymus Prätorius, Jacob Prätorius, David Scheidemann, Joachim Decker, Cornelius Sigefridus, G. Erythräus, Hans Leo Hassler, Michael Prätorius, Melchior Vulpius und Johannes Eccard.

Als Erfinder von Kirchenmelodien sind noch zu nennen M. le Maistre, A. Scandelli, J. Steurbein, M. Gastritz, L. Schröter, T. Olthovius, J. Meiland, M. Fritzsch, Joachim von Burck (Joachim Möller oder Müller) und als der bedeutendste unter unter ihnen Johannes Eccard. Wolfrum sagt in seiner Geschichte «des evangelischen Kirchenliedes»: «Eccard arbeitet mit den Geistlichen Liedern auf den Choral, auf ein Gesangbuch hin, dass dem Kunst- und Gemeindegesang zugleich dienen könne, beklagend, dass zur Zeit (1597) noch «kein Kantional, darin nach musikalischer Art was anmutiges und der Kunst gemässes enthalten wäre», vorhanden sei. Er nimmt die Kirchenmelodie nach Osiander'schem Muster in den Diskant, und richtet sich ganz nach ihrer Form in der «preussischen Kirche in Königsberg». Eccard strebt hier

eine «Verschmelzung des Gemeindegesanges mit dem Kunstgesange» an und zwar wie nicht geleugnet werden kann, mit grossem Glücke. Jeder, der seine Tonsätze prüft, muss zugeben, dass im 16. Jahrhundert nur Eccard dieses Ideal erreicht. Die Melodie hebt sich im Sopran deutlich ab, die begleitenden Stimmen sind weder überladen, noch dürftig, sie verleihen der Melodie so viel Schmuck, als eine in den Melodien wohl bewanderte und sangestüchtige Gemeinde vertragen kann, ohne «confundiret» zu werden. Die Stimmführung ist ausdrucksvoll, die Harmonie reich und von einer gewissen angemessenen Weichheit, die man in der evangelischen Kirchenmusik vor Eccard vergeblich sucht. Es ist nur einer zu nennen, der in mancher Beziehung Eccard überlegen ist in der einfacheren wie kunstreicheren mehrstimmigen Bearbeitung der kirchlichen Melodien, nämlich der schon genannte Hans Leo Hassler, welcher aber nicht so umfassend in dieser Richtung thätig war. Dass die Eccardschen Sätze der evangelischen Kirche verloren gingen, hat seinen Grund im Eingehen der Singchöre und in der Herrschaft der billiger und bequemer zu habenden Orgel, deren Gebrauch als Begleitungsinstrument für den Gemeindegesang in das erste Viertel des 17. Jahrhunderts fällt; diese Sitte nimmt dann bald allgemein überhand.»

So kann denn Martin Luther mit Recht als der grosse Reformator der Kirchenmusik genannt werden. Eine seiner Hauptsorgen war es nun auch, Institute zu gründen, welche den von ihm angeregten Chorgesang fortpflanzen würden, Die fürstlichen Höfe der damaligen Zeit hatten wohl ihre Privatkapellen; besonders hervorragend in dieser Beziehnng waren der bayerische und der kurhessische Hof. Aber solche Kapellen waren doch nur in den Hauptstädten zu finden und kamen sehr hoch zu stehen, da die überall angestellten Niederländer ihre Kunst sehr teuer verkauften. Ausserdem hing der Bestand solcher Kapellen immer von der Liebe des jeweilig regierenden Fürsten zur Kunst ab und gab erst der Plan des Kurfürsten Johann des Beständigen, die von seinem 1525 gestorbenen Vorgänger Friedrich dem Weisen erhaltene Kapelle aufzulösen, den Anlass, dieser Angelegenheit eine günstigere Wendung zu geben. Durch die Einrichtung der Meistersingerzünfte war ja der Sinn des Volkes für den Gesang vorbereitet, und konnte man auch auf eine dauernde Pflege des evangelischen Chorgesanges rechnen, wenn er Sache des Volkes selbst wurde. Als nun die Torgauer fürstliche Cantorei, an deren Spitze Johann Walther stand, aufgelöst wurde, erboten sich einige musikalisch begabte Bürger,

unter Walthers Leitung die Gesänge unentgeltiich zu studieren und so entstand der erste freiwillige Gesangverein, die Torgauer Cantoreigesellschaft, deren Beispiele bald andere Städte wie Wurzen 1545, Rochlitz 1579, Mitweida 1595, folgten. Der Kurfürst, dem die scharfe Erklärung Luthers: «Etliche von Adel und Scharrhausen meinen, sie haben meinem gnädigen Herrn 3000 Gulden an der Musik erspart, indess verthut man unnütz 30000 Gulden! Könige, Fürsten und Herren müssen die Musika erhalten, den grossen Potentaten und Herren gebührt solches, einzelne Privatleute können es nicht thun», doch etwas zu Herzen ging, unterstützte diese neue Einrichtung in materieller Beziehung, und Luther sorgte durch persönliche Inspizierungen, dass diese Frucht edelster Begeisterung, die der Kunst unabsehbaren Nutzen gebracht hat, nicht wieder verloren gehe. Am 18. Februar 1546 starb dieser Mann, über dessen unermüdete und überreiche Thätigkeit man mit Recht erstaunt sein muss, in Eisleben und liegt in der Schlosskirche zu Wittenberg begraben.

10. Die Herrschaft der Italiener in der Musik; Palestrina.

Schon im § 3 des II. Kapitel dieses Buches haben wir erwähnt, dass die Niederländer mit ihrer Kunst die ganze Welt beherrschten, ganz besonders aber war es Italien, das Land der ewigen Sonne, in welchem sie durch ihre Wirksamkeit eine der glanzvollsten und fruchtbarsten Epochen des Musikgeschichte vorbereiteten. 1428 kommt Wilhelm Dufay als Tenorist in die päpstliche Kapelle, 1476 beruft Herzog Galleoppo Storza dreissig niederländische Sänger nach Mailand, Josquin de Prés und Hobrecht kommen auf Veranlassung Lorenzo des Prächtigen 1480 nach Florenz, um daselbst Maskenlieder und Madrigale, von welchen Kunstgattungen später die Rede sein wird, nach Florenz, 1487 bringt Johannes Tinctoris, ein niederländischer Theoretiker, Verfasser des ältesten musikalischen Lexikons und Oberkapellmeister des Königs Ferdinand von Neapel, niederländische Sänger an den Hof seines Herrn, 1516 finden wir Hadrian Willaert in Rom und 1539 oder 1540 wie Baini festgestellt hat, steht einer der besten Musiker des 16. Jahrhunderts, Claude Goudimel an der Spitze einer von ihm gegründeten Musikschule, aus welcher Giovanni Animuccia, Domenico Ferrabosco, Christoforo Morales, Diego Ortiz, Stefano Bettini, Giov. Maria Nanina und wohl als der bedeutendste unter denselben von Palestrina hervorgingen.

Bevor wir jedoch auf diesen Meister näher eingehen, erübrigt es uns noch, der Wirksamkeit Willaert's und Goudimel's zu gedenken. Adrian Willaert, ein Schüler Josquin de Prés, ist 1490 in Brügge geboren, studierte zuerst Jurisprudenz, wendete sich jedoch bald der Tonkunst zu. Am 15. August 1516 hörte er in der päpstlichen Kapelle seine Composition: «Verbum bonum et suave» und als er sich als Autor legitimierte, legte man dieselbe zurük. Darüber beleidigt, ging er nach Ferrara und trat sodann in die Dienste Ludwigs II., Königs von Böhmen und Ungarn. Nach dem Tode dieses Fürsten, der 1526 in der Schlacht bei Mohacs fiel, ging Willaert nach Venedig, wo er die als ein Ehrenamt angesehene Stelle als Kapellmeister der St. Markuskirche erhielt. In diesem Amte entfaltete er sowohl als Reorganisator der Kapelle selbst, wie auch als Componist, Lehrer und Theoretiker eine Thätigkeit, die epochemachend in der Geschichte der Musik geworden ist. Von besonderer Wichtigkeit ist es, zu erwähnen, dass er einer der ersten war, welche sich in der Form des Oratoriums versuchten. Sein Schüler Zarlino berichtet, dass Willaert der erste gewesen, welcher vier- und fünfstimmige Psalmen für mehrere Chöre schrieb, welche abwechselnd einzeln und zu einem zwölf- oder fünfzehnstimmigen Chor vereinigt vorgetragen wurden, und Piccitoni sagt, dass er den acht- und mehrstimmigen Kompositionen für die an verschiedene Stellen in der Markuskirche verteilten Chöre, Bässe unterlegt haben soll, welche zur Erhaltung der Ordnung viel beitrugen. Hervorragend war Willaert auch als Lehrer, und verdanken ihm Cyprian de Rore, Costanzo Porto, Francesco della Viola, Zarlino, die beiden Gabrieli's ihre Ausbildung. Er starb am 7. Dezember 1562 an der rühmvollen Stätte seiner Wirksamkeit, tief betrauert von seinen Schülern.

Claude Goudimel ist gegen 1510 in der Franche-Comté geboren und hat in seiner Jugend, von der eigentlich sehr dürftige Nachrichten erhalten sind, eine vortreffliche Bildung erhalten. Als Leiter der bereits erwähnten Schule in Rom machte er sich einen unsterblichen Namen. 1555 beteiligte er sich in Paris an einer Notendruckerei, in welcher mehrere seiner Kompositionen gedruckt wurden. 1562 trat er zur reformierten Kirche über und widmete fortan sein reiches Talent dem Kirchengesange, in welchen er durch Einführung lebenskräftiger Volksmelodien einen frischen, natürlichen Zug brachte. Er starb als eines der ersten Opfer des Blutbades in der Bartholomäusnacht, den 24. August 1572. Goudimels Kompositionen, alle in volkstümlich einfachen Stil gehalten,

bestehen ausser einigen Chansons, meist aus Kirchenwerken, besonders Messen, Motetten, Psalmen, Magnificaten etc. Der grösste Teil befindet sich nur handschriftlich in römischen Kirchenarchiven. Von den im Druck erschienenen Werken sind hervorzuheben: »Les psaumes de David, mis en musique à 4 parties, en forme de mottets 1562« welche heute noch im calvinistischen Gottesdienste gebraucht wer-



Palestrina.

den, und »Les psaumes de David, mis en rime française par Clement Marot et Theodore de Bèze, mis en musique à 4 parties 1565«, welche in der reformierten Kirche Frankreichs gesungen werden und von denen Luther einige, wie die zu den Chorälen: »Wenn wir in höchsten Nöten sind«, »Herr Gott, dich loben wir«, »Freue dich sehr, o meine Seele« in seinen Gottesdienst aufgenommen hat.

Und so kommen wir nun zu Palestrina, der mit Recht als Ausgang der dritten Entwickelungsperiode, nämlich derjenigen des harmonischen Satzbaues der Tonkunst bezeichnet wird. Ein guter Teil der deutschen Musik ruht auf seinen Werken, die von Rom aus über die Alpen herübergekommen, in Deutschland die fruchtbarsten Keime geweckt haben. Wie bei vielen bedeutenden Meistern aus früheren Jahrhunderten ruht auch über Palestrinas Jugendjahren ein Schleier, der bis heute noch nicht gelüftet werden konnte. Anna Morsch schreibt darüber*): »Steht man auf der Höhe des Palatins, der stolzen Trümmerstätte der römischen Cäsarenpaläste und blickt gegen Süden über die weite grüne Campagna mit ihren ernsten, dunklen Ruinenresten, so haftet der Blick im fernen Hintergrunde auf grauen Mauermassen, den Resten des uralten Präneste, dem heutigen Palestrina. Dort ward Giovanni Pierluigi, nach seiner Heimatstadt »da Palestrina« genannt, geboren. Es klingt wie eine Legende, wenn es heisst, dass der kleine Pierluigi mit den Bauern seiner Heimat nach Rom kam und als Bettelknabe in den Strassen Roms sang, bis seine schöne Stimme die Aufmerksamkeit auf sich zog.« Die eingehende Forschung hat diesen romantischen Zauber allerdings abzustreifen gewusst, aber es ist noch nicht gelungen, sein Geburtsjahr, dass heute mit 1514, 1524 oder 1526 angegeben wird, mit positiver Sicherheit festzustellen. Gewiss ist, dass er 1540 in die Musikschule Claude Goudimel's eintrat und 1551 als Knabenlehrer (maestro de putti) an der Kapelle Giulia im Vatikan angestellt wurde. Die ferneren Schicksale Palestrinas gestalten sich durch die verschiedenartige Anteilnahme, welche die fünfzehn Päpste, die Palestrina während seiner Wirksamkeit den römischen Stuhl besteigen sah, an der Tonkunst genommen hatten, sehr wechselreich. So berief ihn Papst Julius III., dem er als Kapellmeister der vatikanischen Basilika von St. Peter mehrere Messen gewidmet hatte, 1555 in das Collegium der päpstlichen Sänger; im selben Jahre aber musste er wieder austreten, da der Nachfolger Julius' III., Papst Paul IV., keine verheirateten Sänger in der Kapelle duldete. Er fand jedoch sofort als Kapellmeister an der Basilika San Giovanni im Lateran eine neue Stelle, die er bis 1561 behielt. In dieser Zeit schrieb er seine herrlichen »Improperia« das Crux fidelis und die Lamentationen. Die Improperien sind die Klagen der sich aufopfernden Liebe, die der leidende Heiland an das Volk der

*) Palestrina und Orlandus Lassus, die Vollender des kath. Kirchengesanges. Kastner's musikal. Zeitung I. Band No. 6.

Juden richtet. Sie werden von zwei Chören während der Adoration des Kreuzes antiphonarisch vorgetragen und bringen, wie der Musikschriftsteller Eduard Schelle sagt, bei ihrer grossen Einfachheit — denn die Chöre beruhen nur auf einigen Dreiklangs-Harmonien — in der Verbindung mit der Ceremonie gehört, eine ganz unbeschreibliche Wirkung hervor. Diese Improperien erklangen zum ersten Male am Charfreitag 1560 im Lateran. Papst Pius IV. nahm sie sofort für die päpstliche Kapelle in Beschlag, und seit jener Zeit werden sie alljährlich am Schlusse der stillen Woche in der Privatkapelle des Papstes, der Sixtina, gesungen.

Den höchsten Gipfel des Ruhmes bestieg Palestrina jedoch erst 1561, als er Kapellmeister der Kirche St. Maria Maggiore wurde und in dieser Stellung die Reformation der kirchlichen Tonkunst vollzog. Um die Bedeutung Palestrinas in dieser Beziehung ordentlich zu würdigen, muss die Situation der katholischen Kirche in der damaligen Zeit betrachtet werden. Der Protestantismus war in rapidem Wachstum begriffen, ein Land nach dem andern sagte sich vom Katholizismus los. Da war eine Reformation *) der katholischen Kirche an Haupt und Gliedern unumgänglich notwendig, das Bedürfnis einer solchen war ja übrigens schon lange vor Luther anerkannt; hätte man sich früher dazu entschlossen, wer weiss, ob der Wittenberger Augustinermönch nicht gläubiger Katholik geblieben wäre. Eine solche Reformation, allerdings in ganz anderem Sinne, brachte das Tridentiner Concil. Hier erhielt die katholische Kirche jene furchtbare, im Papsttum und der Hierarchie concentrierte Gewalt, an deren festem Fels alle bisherigen Angriffe scheiterten und alle kommenden voraussichtlich noch Jahrhunderte lang scheitern werden. «Dem Princip des Protestantismus, der individuellen Freiheit, sagt M. Philippson in Oncken's allgemeiner Geschichte stellt die katholische Kirche das Princip der allgemein gültigen Autorität gegenüber. Auf diesem denkwürdigen Concil, welches von 1545—63 tagte, wurde die Musik, da sie nicht selten eine Aneiferung zur Andacht sei, trotz aller Gegenbestrebungen, die mit der Entweltlichung der Kirche eine Befreiung von allen künstlerischen Elementen beabsichtigten, zugelassen. Es standen sich somit der Gesichtspunkt des liturgischen Geschmacks, dem das liturgische Wort die Hauptsache war, und der des Musikers, dem die kunstvolle Verschlingung der Töne als Hauptsache galt, gegenüber. Die Forderung der Kirchlichkeit bezog sich

*) Die Entwicklung der Kirchenmusik in ihren wichtigsten Phasen. Von Otto Schmid. Dresdner Orchester 1886, No. 6.

durchaus nicht auf das eigentliche musikalische Gebiet, sondern verlangte nur, dass die Musik den Text nicht zerreissen und die Wahl der zum Aufbau der Messen erforderlichen Melodien nur aus dem Antiphonar geschehen soll. Kirche und Leben waren durch das Tridentiner Concil für immer geschieden. Eine vom Papst eingesetzte Kommission aus acht Prälaten und acht Sängern stellte die Forderungen des Concils zusammen und bestanden diese in der Vereinfachung der Komposition und Verständlichkeit und Deutlichkeit der Textworte. Palestrina erhielt die Aufgabe, eine diesen Forderungen entsprechende Messe zu komponieren. Der geniale Meister schuf jedoch an Stelle der gewünschten einen, drei Messen, alle sechsstimmig, darunter die dem Andenken des ihm wohlgesinnt gewesenen Papstes Marcellus II. gewidmete Missa papae Marcelli, welche am 28. April 1565 vor der Kommission aufgeführt wurde. Papst Pius IV. war so hingerissen von den Tönen derselben, dass er entzückt ausrief: «Das sind die Harmonien des neuen Gesanges, welchen der Apostel Johannes aus dem himmlischen Jerusalem tönen hörte und welche uns ein irdischer Johannes im irdischen Jerusalem hören lässt.» Mit diesem Werke, für welches er den Titel eines «Compositor» der päpstlichen Kapelle erhielt, schuf Palestrina den nach ihm benannten Palestrinastil, der in den Werken der Meister der von ihm und von seinem Freunde Giovanni Maria Nanini geschaffenen römischen Schule fortlebte. Ludwig Meinardus sagt*): «Palestrina lebte im 16. Jahrhundert, also im Zeitalter des Kampfes der evangelischen Freiheit wider den kirchlichen Gewissenszwang. Als eine erlösende Wirkung dieses Kampfes der Geister erscheint das durch denselben zur Stilform erhobene klarere Verständnis derjenigen Einheit in der Mannigfaltigkeit, welche dem Wesen der Harmonie als musikalischer Akkordbildung sinnfällige Gestalt verleiht. Dem Zwange des römischen Kanons gegenüber erkannte jene mystisch gerichtete Zeit in der Tonsymbolik des Dreiklanges, den die Eigenart des Palestrinastils bestimmt, eine Versinnlichung der heiligen Dreieinigkeit, des höchsten Begriffes evangelischer Offenbarung. Der Palestrinastil haftete indessen noch fest an der Vorstellung einer unwandelbaren, selbstgenügsamen Kirche, die ihren Ausdruck gleichfalls im «reinen» Dreiklang findet, sofern dieser Akkord jedes bewegende Moment ausschliesst und an sich nichts weiter bedeutet, als die ethische Ruhe einer auf sich selbst gestellten Welt im Kleinen.»

*) Die Bedeutung der Musik im sozialen Leben des deutschen Volkes. Brun's Verlag, Minden i. W. 1888.

Im Jahre 1571 erhält Palestrina, der als Komponist wie als Lehrer gleich gefeierte Meister, nach Animuccia's Tode wieder die Kapellmeisterstelle an St. Peter. 1589 widmet er dem »seligsten und heiligsten Vater Papst Sixtus IV.« seine Hymnen und schreibt dazu in seiner überaus frommen Art: *) »Nichts vor allem thue ich lieber, seligster Vater, als wenn ich mich der Gabe der Musik, der ich mein ganzes Leben weihe, nach eigenem Ermessen widme, d. h. wenn ich von keinem Anderen gezwungen werde, die herrliche Gabe an die geringfügigsten Dinge zu verschwenden, sondern an meinem Grundsatze festhalte, nur das zu behandeln, worin am meisten Gottes Lob enthalten ist und das das Gemüt den Menschen leicht zur Frömmigkeit erwecken kann.«

1590 widmete Palestrina ein »Stabat mater« und verschiedene andere Motetten dem Papste Gregor XIV. Diese erstgenannte Komposition gehört ebenfalls zu den berühmtesten Schöpfungen des Meisters und ist in ihrer Art wohl ebenso bedeutend wie die Missa papae Marcelli. Baini, Abbate, Sänger und Direktor der päpstlicheu Kapelle, der ausführlichste Biograph Palestrina's, sagt darüber: »Das Stabat ist die Krone der ganzen Sammlung: man kann nichts Schöneres in dieser Gattung hören. Hätte Pierluigi nichts geschrieben, als dieses Stabat, dieses einzige Stück hätte ebenso hingereicht, seinen Namen zu verewigen, wie die Himmelfahrt den Namen Raphael's. Der erste Teil dieses Stabat wird alle Jahre zum Offertorium des Palmsonntags gesungen und überrascht jedesmal durch seine schönen Formen, durch Kunst, Neuheit und Grazie. Burney sah dasselbe zu seiner Zeit in den Händen des Sopransängers der päpstlichen Kapelle Giuseppe Santarelli und war darüber so erstaunt, dass er gleich auf den ersten Seiten des 1. Bandes seiner Geschichte der Musik, dieses Werkes lobend Erwähnung thun wollte; da er sich aber nicht für geeignet hielt, die Vorzüge desselben zu erschöpfen, so beschränkte er sich auf die ersten Noten, die er wunderbar nennt. Eduard Schelle nennt das Stabat mater ein »Tonwesen, das tiefernste Stimmung atmet und die Ahnung des Unfassbaren erzeugt«, Hofrat Professor Dr. Hanslick will die Berühmtheit des Werkes aber nicht zugeben, ja er sagt, dass unter den Motetten dieses »enorm fruchtbaren Meisters viele sind, die bei demselben Klangzauber reiner Dreiklangharmonieen mehr thematischen Reiz besitzen, als das Stabat mater.« Merkwürdig ist auch die Äusserung desselben Musikgelehrten, dass es

*) La Mara, Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. Breitkopf & Härtel 1886.

»uns Modernen deshalb eine gewisse Anstrengung kostet, Palestrina als einem grossen Komponisten nicht bloss nachzubeten, sondern zu empfinden«, worauf dann ein Citat Berlioz folgt, der schreibt: »On peut bien admettre, que le goût et une certaine science aient guidé ce musicien; mais le génie? allons donc, c'est une plaisanterie.« Wir glauben diesen zwei letzten Aussprüchen gegenüber, dass man denn doch an die Ausdrucksmittel, die diesem Meister und seinen Zeitgenossen in weit beschränkterem Masse zu Gebote standen, als etwa Bach und Händel, welche Hofrat Dr. Hanslick als die ersten Meister bezeichnet, die uns bis heute «lebendig gebliebene» Musik überliefert haben.

Am 2. Februar 1594, am selben Tage, an dem der grosse Orlandus Lassus in München starb, verschied Giovanni P. da Palestrina zu Rom, dessen Mauern er nie auf längere Zeit verlassen hatte. »Unter den Klängen seines Libera begleitete der Sängerchor des Papstes die sterbliche Hülle des unsterblichen Gottessängers heim nach San Pietro, dessen gold- und farbenprächtige Hallen so oft von seinen wundervollen Tonwogen durchflutet gewesen; am Altar San Simon und Juda wurde er eingesenkt, eine Platte mit der einfachen, aber stolzen Inschrift:
»Joannes Petrus Aloysius Praenestinus, Musicae Princeps« bezeichnet die Stätte.

11. Die Nachfolger Palestrinas; die römische Schule.

War früher das Wort die Hauptsache, so wurde es zur Zeit Palestrina's, seiner Zeitgenossen und Nachfolger die Musik. Nur auf diese Weise konnte sich die Tonkunst zu einer selbständigen Kunst entwickeln. Da man noch keine Instrumentalmusik kannte und ausschliesslich nur für mehrstimmigen Gesang schrieb, ersannen die Meister des 16. Jahrhunderts die vielstimmigen Chöre. Man wollte die ergreifenden Wirkungen einer bewegten Stimmführung durch ein noch grösseres Durcheinanderlaufen von Stimmen steigern und erzielte statt leidenschaftlicher Erregung nur ein Chaos von dissonierenden Tönen, das wohl die Zuhörer verblüffte, aber dem Tonsinn ebensowenig wie der Würde der Kirche angemessen war. Palestrina und seine Zeitgenossen kannten weder eine ausdrucksvolle Melodie im heutigen Sinne, noch einen harmonischen Reichtum, wie er eben nur durch die unzähligen Hilfsmittel einer ausgeklügelten modernen Insrumentation er-

zielt werden kann. Alle diese Dinge waren vom rastlos schaffenden menschlichen Geiste noch nicht an das Licht des Tages gefördert worden, es tragen alle Werke, die Palestrina geschaffen und die seine Nachfolger nach dem von ihm vorgezeichneten Bahnen gearbeitet, den Stempel plastischer Ruhe, vollkommener Affectlosigkeit und des Mangels jeder Leidenschaft. Ihre Gesänge bleiben vom wechselnden Gewoge menschlicher Empfindungen frei, es ist in ihnen eine »ideale Gemeinde, die da singt, ein Chor von Engeln, der den Preis der Gottheit anstimmt«, verkörpert.

Als Begründer der römischen Schule muss neben Palestrina Giovanni Maria Nanini genannt werden. Derselbe, 1540 zu Vallero geboren, studierte bei Goudimel in Rom und nachdem er in seiner Vaterstadt war, kehrte er 1571 als Kapellmeister der Kirche Santa Maria Maggiore nach Rom zurück. Hier eröffnete er die mehrfach genannte Schule und nachdem er am 27. October 1577 als Sänger in die päpstliche Kapelle eingetreten war, starb er am 11. März 1607. Seine besten Schüler sind wohl Felice und Giovanni Francesco Anerio und der berühmte Gregorio Allegri. Viele seiner Kompositionen, die sich alle durch reinen Satz auszeichnen, sind gedruckt erschienen, die meisten aber befinden sich noch handschriftlich in den römischen Archiven. Verzeichnisse seiner Werke gaben Becker in seinen Tonwerken, und Fétis in seiner Biographie musicale. Ein Bruder Giov. Maria's, Giovanni Bernardo Nanini ist ebenfalls ein seinerzeit anerkannter Komponist gewesen und arbeitete er an den von seinem Bruder herausgegebenen, wahrscheinlich für die Schüler der Musikschule bestimmten »Contrapunktischen Regeln« mit.

Die bereits genannten Meister Felice und Giovanni Francesco Anerio sind beide in Rom, der erste 1566, der zweite 1567, geboren. Ob sie Brüder waren, haben die Forschungen bisher noch nicht ergeben. Felice war ein Günstling des Cardinals Aldobrandini und erhielt nach Palestrina's Tode dessen Titel als Komponist der päpstlichen Kapelle, welche Auszeichnung nach ihm niemanden mehr verliehen wurde. Seine Werke, die alle vom Geiste römischer Schule erfüllt, wohlthuend, klar und tiefernst sind, werden in den Bibliotheken Roms aufbewahrt; am berühmtesten sind seine Messe über das Lied: »Hor le tue forza a dropa« und das viele Jahre als eine Composition Palestrina's ausgegebene, wundervolle Gebet: »Adoramus te Christe«, das alljährlich am Ostersonntag ertönt, wenn der Papst im vollen Ornat in der Peterskirche nach vollzogenem Messopfer das Allerheiligste der gläubigen Menge zeigt. Felice's Todesjahr ist uns leider

nicht überliefert worden, es wird aber allgemein das Jahr 1630 angenommen.

Über Giovanni Francesco's Leben hat Franz Xaver Haberl im päpstlichen Archive eingehende Studien gemacht. Nach demselben wollte er sich dem Priesterstande weihen, nahm aber doch das Amt eines königl. polnischen Kapellmeisters bei Sigismund III., König von Schweden und Polen an. 1611 finden wir ihn als Kapellmeister am Dome von Verona, im selben Jahre kehrte er nach Rom zurück, wo er Musikdirektor des Jesuitenkollegs von San Ingnazio wird und auf seinen Werken in den letzten Jahren seines Lebens nennt er sich selbst Kapellmeister von Santa Maria di Monte Santo. Er war einer der ersten, welche die Musik durch Einführung kleiner Notenwerte farbenreicher und lebendiger gestaltete und auch Stücke mit obligat eingreifenden Instrumenten schreibt. Er löst sich überhaupt von der alten, kirchlichen Formalität los und blickt das moderne Tongeschlecht überall durch.

Von den Komponisten, welche treu im Geiste Palestrinas schaffen, verdienen noch genannt zu werden der viel zu wenig bekannte Pietro Paolo Paciotti, der als Lautenspieler hochberühmte Neapolitaner Fabricio Dentice, die zwei Kapellmeister an San Giovanni in Laterano, Giovanni Andrea Dragoni, gestorben 1594 und Annibale Stabile, gestorben 1595, die sich aber beide schon zu äusseren Effectwirkungen herbeilassen, Giovanni Brisso, von dem nur sehr wenige, aber ausserordentlich schöne Werke erhalten, Placidio Falconio, der noch einmal den reinen unverfälschten Palestrina-Stil aufleben lässt, Ruggerio Giovanelli, der Nachfolger Palestrinas als Kapellmeister von San Pietro, um 1560 geboren, dessen achtstimmiges Miserere so lange in der Sixtinischen Kapelle gesungen wurde, bis es durch Allegri's Werk verdrängt wurde, und dessen Kompositionen sich, wie Proske sagt, durch Reinheit des Stils, Anmut und harmonischen Wohlklang auszeichnen, Francesco Soriano, 1549 geboren, Kapellmeister an Santa Maria Maggiore und St. Pietro, dessen Hauptwerk: «Canoni e oblighi di CX. sorte sopra l'Ave Maris Stella a 3—8 voci», trotz der darin entwickelten Gelehrsamkeit auch viele musikalische Schönheiten aufweist, der auch Palestrina's Missa papae Marcelli achtstimmig bearbeitete und 1630 zu Rom starb, sein Mitschüler bei Nanini, Vincenzo Ugolino, der mit seinen 8—12 stimmigen Messen, Motetten und Psalmen zu den gediegensten Vertretern der römischen Schule gehört, Fabio und Alessandro Constantini, von denen der erstgenannte sich durch seine Sammlungen der Werke

der bedeutendsten Tonsetzer der römischen Schule ein besonderes Verdienst erworben, die beiden Brüder Mazzocchi Domenico und Virgilio, der erstere berühmt durch seine Madrigale, in welchen er der Chromatik huldigt und durch mehrere Oratorien, der letztere Kapellmeister an der Peterskirche im Vatikan und Lehrer des Collegiums zur Erziehung junger Sänger für die päpstliche Kapelle zur Zeit des Papstes Urban VIII. (1636), Orazio Benevoli, angeblich ein natürlicher Sohn des Herzogs Albrecht von Lothringen, ein Schüler Ugolino's, zuerst Kapellmeister an der Kirche San Luigi de Francisci in Rom, später in österreichischen Diensten in Wien, zuletzt aber Kapellmeister an der Kirche St. Pietro in Rom, hervorragend durch seinen vielstimmigen Satz, den er in einer 12chörigen Messe zu 48 Stimmen auf die höchste Spitze trieb, Antonio Liberati, geboren 1630 in Foligno, Schüler Allegri's und Benevoli's Kapellmeister Kaiser Ferdinands II. und Leopolds I. in Wien, später päpstlicher Sänger in Rom, ebenso gediegen als Komponist wie als Musikschriftsteller, und als die letzten Vertreter der römischen Schule Gregorio Allegri und Giacomo Carissimi.

Gregorio Allegri, 1560 zu Rom geboren, gehört dem edlen Geschlecht der Coreggio's an. Frühzeitig bei Nanini ausgebildet, kam er als Benefiziat an die Kathedrale nach Fermo. 1629 in das päpstliche Sängerkollegium berufen, betritt nun Allegri eine ununterbrochene Laufbahn der Auszeichnungen und Ehrungen. Rastlos thätig, schafft er ein Werk nach dem andern, und alles atmet den Geist seines grossen Vorgängers Palestrinas. Und doch »lebt, wie Anna Morsch*) sehr schön sagt, der Flügelschlag einer veränderten Auffassung unverkennbar in ihnen; aus den schärfer hervortretenden Dissonanzen, den herberen Vorhalten spricht der jüngere Meister zu uns, dessen Wirken einer Zeit angehört, in der sich das einzelne Glied aus der Allgemeinheit zur Selbständigkeit empor arbeitet. An das lauschende Ohr tönt nicht mehr die allgemeine, objektive Gottesanschauung, der grosse religiöse Gedanke der Menschheit, sondern das subjektive Empfinden einer, zwar immer reinen und hoheitsvollen, aber dabei leidenschaftlich und tief bewegten Künstlerseele«. Allegri's Ruhm hat sich für die Nachwelt in dem berühmten Miserere über den 51. Psalm konzentriert. Als dasselbe zum erstenmal erklang, war der Papst so begeistert, dass er denjenigen mit dem Bannfluche bedrohte, der dieses Werk abschreiben würde. Seit jener Zeit wird es alljährlich in der

*) Der römische Kirchengesang in seiner Vollendung. Breslauer's Klavierlehrer XIII. Bd. Nr. 16. August 1890.

Karwoche, Mittwoch 4 Uhr nachmittags, in der Sixtinischen Kapelle von zwei Chören (vier- und fünfstimmig) aufgeführt. Der Miserestil darf als eine Schöpfung des päpstlichen Sängerkollegs betrachtet werden. Schon die Niederländer hatten den Psalm: «Miserere mei Deus» oft, aber immer im fugierten und vielstimmigen Motettenstil komponiert, aber in der Sixtinischen Kapelle wurde das rituel vorgeschriebene Miserere in den drei Tagen der Karwoche bis zu Leo's X. Zeit (1513—21) als einfache falsobordonartige Psalmodie gesungen. Constanzo Festa, seit 1517 Sänger in der päpstlichen Kapelle, war der Erste, der ein durchgearbeitetes Miserere schrieb und seit dieser Zeit bis zu Allegri's Miserere entstanden 11 Werke über denselben Text. Allegri's Werk lässt nun die Traditionen all' seiner Vorgänger deutlich hervortreten, «von dem einfachen Falsobordone, den 4 und 5-stimmigen Versetten, den 9-stimmigen Zusammenklang in der Schlussstrophe, aber die Art der Behandlung, die zwischen den ausdrucksvoll deklamierten Falsibordoni immer wieder flüssigere, polyphone Stellen eintreten mit ausgeprägten melodischen Motiven, mit sinnreicher Verkettung schöner Imitationen — das hebt Allegri's Miserere weit über die übrigen hinaus. Überall lassen sich gerade in diesem Werke die spezifischen Züge des Allegri'schen Genius erkennen, dessen Flügelschlag bereits von der neuen Zeit berührt war; wie frappant und neu sind seine Harmonien, wie mächtig wirken seine herben, aber wohl vorbereiteten Dissonanzen, wie erschütternd rufen seine vollen Zusammenklänge, - überall blickt ein tiefes, subjektives Empfinden hindurch, das, wenn auch dem Tondichter noch halb unbewusst, doch zu uns bereits mächtig aus den Tonwogen spricht». . . — Wenn am Mittwoch der Karwoche die Trauerfeierlichkeiten begannen, der Papst, umgeben von seinen Kardinälen, in der Sixtina thronte, die tief ergreifenden Lamentationen Palestrina's leise verhallt waren, eine Kerze nach der andern erlosch und der Papst in der beinahe gänzlich dunkeln Kapelle vom Thron gestiegen und sich auf die Kniee vor dem Altar geworfen, dann begannen nach lautloser Stille leise und geheimnisvoll die wehmuterfüllten Töne dieses Miserere. Hier ist seine Stelle und fasst es doppelt in seiner Einfachheit. Es liegt ein so tiefer, aber zugleich die Seele heiligender und verklärender Schmerz darin ausgesprochen, ein feierliches, rituelles Gebet, das, wenn auch tiefernst, doch mit gläubigem, hoffnungsreichem Blick nach oben in machtvollem Schlusschor austönt. Allegri's Miserere ist und bleibt das erhabene, unvergängliche Denkmal eines grossen Künstlergenius.

Kaiser Leopold I., dieser grosse Liebhaber und Beschützer der Musik, selbst trefflicher Kirchenkomponist, erteilte trotz des strengen Befehles, dass das Miserere von Allegri nur in der Sixtinischen Kapelle gesungen werden durfte, seinem Gesandten in Rom den Auftrag, den Papst dahin zu vermögen, dass derselbe eine Kopie von Allegri's berühmter Komposition einzig und allein zum Gebrauche der Hofkapelle in Wien verabfolgen lasse. Papst Innocenz XI. konnte dies dem treuesten Sohn seiner Kirche, dem Befreier des türkischen Erbfeindes, unmöglich verweigern und so erhielt der Kaiser die Kopie zugeschickt. Trotz der eminenten Sänger, über welche die damalige Hofburgkapelle verfügte, konnte das hehre Musikstück nicht den mindesten Eindruck hervorbringen und drängte sich schon dem Kaiser und dem Hofstaate die Vermutung auf, der päpstliche Kapellmeister habe, den Befehl des heiligen Vaters umgehend, eine andere Komposition versendet, um sich den ausschliesslichen Besitz des Meisterwerkes zu sichern. Der Kaiser, auf das Höchste erbittert, liess einen eigenen Boten an den Papst abgehen, der den Vorfall zu berichten hatte. Der Kapellmeister, der des Unterschleifes angeklagt war, wurde entlassen und konnte sich derselbe erst geraume Zeit nachher durch den Einfluss mehrerer Kardinäle und durch das Urteil der bewährtesten Künstler dieser Zeit dahin rechtfertigen, dass die Art und Weise des Vortrages in der päpstlichen Kapelle nicht in Noten mitgeteilt werden könne und dass da nur das Beispiel des gesamten Sixtinischen Sängerchors helfe. Der Papst liess hierauf als Beweis seiner Hochachtung seine ganze Kapelle nach Wien abgehen. Bevor dieselbe aber in Wien eintraf, entflammte der Türkenkrieg von neuem, und Kaiser Leopold, der inzwischen von Wien abgereist war, konnte das Werk nie mehr hören. Beinahe 100 Jahre später hörte Mozart dasselbe in Rom und nachdemi hm Papst Clemens XIV. eine Abschrift nicht bewilligen konnte, schrieb er es nach zweimaligem Anhören vollständig nieder. Das was Mozart mit seinen Ohren davongetragen hatte, konnte der Papst nicht nehmen und hindern. Als Mozart nach Deutschland zurückgekehrt war, trug er es in einer Akademie zum erstenmal vor. 1771 wurde es in London, dann in Paris und Leipzig gedruckt, und so ist das erhabene Musikstück Gemeingut der Welt geworden.

Der letzte Vertreter der römischen Schule ist Giacomo Carissimi, über dessen Lebensumstände wir der Forschung F. J. Fétis vieles verdanken. Carissimi ist 1604 zu Marino im Kirchenstaate geboren, kam im Alter von 20 Jahren als

Kapellmeister nach Assisi, kehrte 1628 nach Rom zurück, wo er als Kapellmeister an der mit dem Collegium germanicum verbundenen San Apollinarikirche angestellt wurde, welches Amt er bis zu seinem Tode 1674 bekleidete. Er erfand die mehrstimmige Kammerkantate, belebte das Recitativ durch fliessende Melodik und verband als erster die Motette mit der Instrumentalmusik. Als Lehrer bildete er die Komponisten Buononcini, M. A. Cesti, Aless. Scarlatti und Bassani aus.

In der römischen Schule ist der gregorianische Kirchengesang zur höchsten Blüte gelangt, es ist wie Dr. Köstlin sagt, die polyphone Musik in klassischer Weise vollendet worden:« Die rauhe Harmonie der Alten war dem Gesetze der Schönheit und des Ausdruckes unterworfen; dass der Gedanke lichtvoll, klar und verständlich heraustrete, war zum ersten Gesetz des musikalischen Schaffens erhoben und damit über einer in müssiger Stimmenkombination sich erlustigenden Kontrapunktik der Stab gebrochen; fehlte dem neuen Stil auch die ausdrucksvolle reich dahinströmende, biegsame Melodie des Volksliedes, so standen ihm Ausdrucksmittel, lichtvoll sprechende Akkorde, gebunden durch das Gesetz der Klarheit und Schönheit zu Gebote, kein Wunder also, dass dieser Stil von der Kirche aus auch die Gesellschaft eroberte».

12. Die altvenezianische Schule.

Als Begründer der altvenezianischen Schule wird Hadrian Willaert, ein Zeitgenosse und Landsmann Josquin de Prés allgemein genannt. Über die Lebensumstände dieses Meisters und seine Wirksamkeit auf dem Gebiet der Kirchenmusik haben wir schon in § 3 dieses Kapitels geschrieben. Hier an dieser Stelle muss die von ihm angebahnte Ausbildung der weltlichen Musik, besonders die Pflege des Madrigals erwähnt werden, denn auf diesem Gebiete ist seine Thätigkeit mustergiltig geworden und haben eine Reihe der hervorragendsten Komponisten den von ihm vorgezeichneten Weg erfolgreich betreten. Das Verdienst Willaert's, das Madrigal erfunden zu haben, wurde durch ein, von dem Engländer Pearsel veröffentlichtes, im Jahre 1510 von dem Florentiner Constantius Festa komponiertes Madrigal allerdings erst in Frage gestellt, dafür aber kann ihm der Ruhm nicht abgesprochen werden, dieser Kunstform *) durch seinen Einfluss als Begründer der

*) Das Madrigal, Versuch einer Monographie von Dr. August Schmidt. 1890 Rebay in Robitschek. Wien.

venezianischen Schule, sowie auch durch seinen berühmten Namen in der Musikwelt Eingang und Ansehen verschafft und ihr zur Anerkennung in Italien zu einer Zeit verholfen zu haben, da die niederländischen Meister zu den gehaltlosesten, ja selbst trivialsten Dichtungen den strengen Kirchenstil bei ihren musikalischen Kompositionen in Anwendung brachten.

Vorerst wollen wir aber den Begriff, welcher sich mit dem Namen des Madrigals verbindet, festhalten. Dasselbe kann eine poetische und musikalische Kunstform sein. Das erstere bringt einfache, ländliche Empfindungen zum Ausdruck und wurde von dem Lande, wo es zum ersten Male geschaffen, nach Italien gebracht und hier von Petrarca, Tasso und Metastasio besonders gepflegt. In Deutschland schrieben dann Caspar Ziegler im 17. Jahrh. als erster, und die Dichter Hagedorn, Götz, Manzos, Gotter, Schlegel und Goethe Madrigale. »Das musikalische Madrigal fasst, wie Dr. August Schmidt treffend sagt, den Begriff eines Tonkunststückes in sich, das von unbestimmter Ausdehnung und bei abwechselndem, verschiedenem Kompositionsstile, als des Recitativs, der Cantilene etc. zur musikalischen Versinnlichung eines kurzen sinnigen Gedichtes dient, für mehrstimmigen Gesang gesetzt, kontrapunktisch mehr oder minder kunstreich ausgeschmückt, das wesentliche Merkmal des frei erfundenen Motivs zum Ausdruck bringt, im Gegensatz zu den harmonisierten Volksliedern oder jenen kirchlichen Tonstücken, welche über eine der Liturgie entnommene Melodie aufgebaut sind.« Gewöhnlich für 3—6 Stimmen gesetzt, konnten im Madrigal alle Stimmen und Motive frei erfunden werden, der Komponist brauchte sich nicht an den anderwärts entlehnten cantus firmus zu halten, es unterschied sich also diese Kunstform streng von der der Kirchenmusik. Das Madrigal, der Liebling der Salon- und Gesellschaftsmusik, wurde für die Entwickelung der weltlichen Musik von entscheidender Bedeutung und werden wir sehen, welchen Einfluss dasselbe auf die Kammermusik und auch auf die Oper hatte.

Die Kunstform des Madrigals machte drei Perioden mit und waren die Meister der ersten derselben ausser Willaert noch Cyprian de Rore, Fra Constanzo Porto, Zarlino, Arcadelt, Claudio Merulo, Andrea Gabrielli, Giov. Croce und Orazio Vecchio.

Cyprian de Rore, 1516 zu Mecheln in den Niederlanden geboren, gestorben 1565, Kapellmeister des Herzogs von Ferrara, Herkules II., dann an der Seite seines Lehrers zweiter Kapellmeister in Venedig, endlich in gleicher Stellung bei

dem Herzog von Parma und Piacenza, Octavio Farnese, ist dadurch von Bedeutung geworden, dass er, um den Wortaccent zu berücksichtigen, eine energische Deklamation einführte und dieselbe auch durch die Chromatik unterstützte. Um ihn zu ehren, liess Herzog Albrecht V. von Baiern seine Werke, die sich ja alle im Druck befanden, in besonders prächtiger Ausstattung fur die königliche Bibliothek abschreiben. Fra Constanzo Porto stammt aus Cremona und war zuerst Mönch bei den Minoriten, dann Kapellmeister in Osini bei Ancona, Santo zu Padua, Ravenna und Loretto. Er starb 1601. Sein Landsmann Arisio nennt ihn: »Musicorum omnium praeter invidiam princeps» und wusste er namentlich in seinen Madrigalen das graziöse Element der Tonkunst hervortreten zu lassen. Giuseppe Zarlino, der ausgezeichnete Theoretiker und Komponist, dürfte 1517 in Chioggia in Italien geboren sein, sollte sich ebenfalls wie der Vorhergenannte dem geistlichen Stande widmen, wurde aber Musiker und starb als Kapellmeister an der St. Marcuskirche in Venedig am 4. Februar 1590. Seine Kompositionen sind schulgerecht, wie Reissmann sagt, aber steife Produkte berechnender Spekulation. Am bekanntesten sind seine Werke, die er anlässlich der Feier des Seesieges bei Lepanto und zu den Festlichkeiten der Republik während der Anwesenheit des Königs Heinrich III. von Frankreich schrieb. Ausserordentlich bedeutend sind dagegen seine theoretischen Schriften, in welchen er namentlich die Verhältnisse des Ganz- und Halbtones feststellt. Zum Zweck dieser theoretischen Untersuchnngen liess er sich 1548 von Domenicus von Pesaro »ein Klavier im Umfang von zwei Oktaven bauen, auf dem zwischen je zwei Tasten für den einfachen, der diatonischen Tonleiter angehörigen Ton in der Höhe die für den chromatischen Ton gehörigen Taste lag, welche geteilt war und so mit besonderen Saiten für die erhöhten, wie für die vertieften Töne anschlug. Auch zwischen den Halbtönen war eine, aber ungeteilte Taste angebracht, um auch hier die enharmonischen Töne zu ermöglichen.« Ähnliche Untersuchungen machte schon früher Nicolo Vincentino, um die Verhältnisse der drei Klanggeschlechter darzustellen, auf dem Archicymbalum und ist es sehr leicht möglich, dass diese Versuche auch Cyprian de Rore bewogen, dieselben praktisch durchzuführen.

Jacob Arcadelt, in den Niederlanden geboren, kam 1536 nach Italien, und nachdem er Singmeister der Chorknaben im Vatikan, dann päpstlicher Sänger war, 1555 als Kapellmeister zum Kardinal von Lothringen, Karl von

Guise nach Paris, woselbst er 1575 starb. Ausser Messen und Motetten schrieb er auch Madrigale, welch letztere als unübertrefflich galten. Von hoher Bedeutung war Claudio Merulo, 1532 geboren, vom Herzog Rannuccio Farnese als Organist an die Kirche der Steccata in Parma berufen, wo er 1604 starb, da er als erster das komische Element zum Ausdruck brachte, jenen Liedstil anbahnen half, der später die ganze Vokalmusik in andere Bahnen lenkte und mit seinen Orgelkompositionen den selbständigen Instrumentalstil vorbereitete.

Der grösste Meister der altvenezianischen Schule war aber Andrea Gabrielli, der, 1512 zu Venedig einer altadeligen Familie entsprossen, die Errungenschaften all' seiner Vorgänger, der Niederländer und Italiener zusammenfassend, die kompliziertesten Tonmassen klar und deutlich zu bilden wusste und ohne dem Sinnenreiz zu huldigen, wahrhaft ernste, der Würde der katholischen Kirche entsprechende Werke schuf. Aber auch Staatsfestlichkeiten in Venedig boten ihm, der in dem kunstsinnigen Grafen Fugger zu Augsburg einen mächtigen Förderer fand, reichliche Gelegenheit, weltliche Musik zu schreiben, und so sind auch die Chöre, welche er bei der Anwesenheit des Königs Heinrich III. von Frankreich verfasste, glänzende Beweise seines ausserordentlich reichen Talentes. Er bildete auch eine grosse Anzahl deutscher Musiker, darunter die später noch zu nennenden Hans Leo Hasler und Heinrich Schütz.

Das humoristische Element im Madrigal vertrat am besten der 1551 jedenfalls zu Modena geborene Orazio Vecchi. Für den geistlichen Stand ausgebildet, wurde er 1591 Archidiakonus an der Kathedrale zu Correggio. 1596 Kapellmeister an der Kathedrale von Modena, wird er 1603 an den Hof Kaiser Rudolf's II. eingeladen. Er erfreut sich auch der Gunst des Herzogs Octavio Farnese von Parma, des Erzherzogs Ferdinand von Österreich und des Königs von Polen, der sogar auf ihn eine Medaille prägen lässt. Hervorragend ist er in seiner musikalischen Komödie, die er «comedia armonica: L'anfiparnasso» nennt und von der er selbst in der Vorrede sagt «dass die Verbindung der Komödie mit der Musik seines Wissens noch von niemanden unternommen oder erdacht sei, und dass er wegen seiner Erfindung, wenn nicht gelobt, doch auch nicht getadelt zu werden verdiene.» Diese musikalische Komödie ist aber durchaus nicht als der Vorläufer der komischen Oper oder Operette anzusehen, sie ist «nur eine Reihe einzelner, von den Textworten mit einander verbundener Madrigale und ist eine der interessantesten

Kuriositäten, welche die Musikgeschichte damaliger Zeit aufzuweisen hat.» Wer den Text übrigens nur einigermassen kennt, kann sich ein Urteil über den Geschmack der damaligen Hofkreise, welchen solche Dinge vorgeführt werden durften, bilden.

An der Spitze der zweiten Periode der altveneciani-schen Schule und mit ihr des Madrigals steht Giovanni Gabrielli, ein Neffe und Schüler Andrea Gabrielli's. Heinrich Schütz, der vom Kurfürsten Moritz von Sachsen als Schüler zu Giov. Gabrielli gesendet wurde, schreibt später von seinem Lehrer: »Als ich wieder nach Venedig kam, ging ich dort vor Anker, wo ich als Jüngling unter dem grossen Gabrielli die ersten Lehrjahre meiner Kunst zugebracht hatte. Ja, Gabrielli! Ihr unsterblichen Götter, welch ein Mann war der! Hätte ihn das wortreiche Altertum gekannt, den Amphionen würde es ihn vorgezogen haben; oder wünschten die Musen Vermählung, so besässe Melpomene keinen andern Gemahl als ihn, solch ein Meister des Gesanges war er. Das verkündet der Ruf, aber der beständigste. Ich selbst war des reichlich Zeuge, der ich ganzer vier Jahr lang seines Umganges genoss, gar sehr zu meinem Frommen.« Was Giov. Gabrielli so vor allen seinen Vorgängern ausgezeichnet, ist, dass er aus dem Alten das Beste und wirklich dauerhafte heraussuchte und mit neuen Errungenschaften auf dem Gebiete der Tonkunst vereinigt, seinen dankbaren Mitmenschen darbot. «In ihm zeigte sich die vollste und reichste Entfaltung der Musik der früheren venezianischen Schule, ihre ganze Eigentümlichkeit und man kann von ihm ähnlich, nur noch in gesteigerten Masse wie von seinem Oheim, behaupten, dass die Pracht und Grossartigkeit des damaligen venezianischen Staates und Volkslebens sich in seinen Werken abspiegelt». Winterfeld, der treffliche Musikhistoriker sagt: »Hatte Willaert in seinen geteilten Chören die Tonart zuerst als harmonischen Grundgedanken ahnen lassen (da die gegen einander und miteinander arbeitenden Tonmassen sich wenig geeignet zeigten zu künstlerischer Entwickelung der Melodien, wie sie der niederländ. und römischen Schule eigen waren), war Cyprian de Rore weit hinausgeschweift über die damals bestehenden Grenzen des Tonsystems nach neuen Ausdrucksmitteln für seine Gedanken, so sehen wir die tiefste Eigentümlichkeit der Tonarten, die zartesten Beziehungen der einen zur anderen hervortreten in Gabrielli's Werken. Das Herkömmliche, die unmittelbare Beziehung auf die überlieferte Kirchenweise, da ausgenommen, wo er seine Gesänge dem Kirchengebrauche gemäss durch sie anstimmen lassen musste,

hat er ganz verlassen, um so inniger aber in dem zuvorgedachten Sinne sich der Grundform angeschlossen, in welcher jene alten Kirchenweisen durch innere Notwendigkeit bedingt erschienen waren. Ebenso tritt die strenge kanonische Form nirgends mehr absichtlich und als solche bei ihm hervor; belebend überall, nicht bedingend, soll der bewegende Grundgedanke sein. Jene sinnreiche Verflechtung der alten kirchlichen Kunst aber, sofern sie das Ohr nicht mehr zu vernehmen vermag, ist bei ihm ganz ausgeschlossen».

Aus dem Leben Giov. Gabrielli's wissen wir nicht viel und das, was wir erfahren haben, verdanken wir den eingehenden Forschungen Winterfelds, nach welchen Gabrielli um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren, 1575 bei Cosimo Bottegari in Venedig eine Sammlung vier- und fünfstimmiger Madrigale herausgibt, die ihm bereits den Ruf eines der grössten Meister seiner Zeit verleihen. In freundschaftlicher Beziehung zu dem berühmten Hause der Fugger in Augsburg, vom Herzog Albert V. und seinen Söhnen Wilhelm und Albert mächtig gefördert, stirbt er am 12. August 1613, hochgeehrt als ein Künstler, der am Wendepunkt der alten und neuen Musik steht.

Gabrielli förderte auch die selbständige Instrumentalmusik. Diese gab es schon im 16. Jahrhundert vor ihm, denn Willaert und Cyprian de Rore liessen (wahrscheinlich 1549) ein Werk unter dem Titel: «Fantasie, Ricercari e Contrapunti a trè voci di M. Adriano e di altri autori, appropriati per cantare e sonare d'ogni sorte di stromenti, con due Regina coeli l'uno di M. Adriano e l'altro di M. Cipriano, sopra in medesimo canto fermo», erscheinen, das mehrere Kompositionen unter verschiedener Bezeichnung bringt. Die einzelnen Stücke unterscheiden sich so wenig von einander, dass eine spezielle Definition und daraus ein Schluss auf ihren Titel nur schwer zu ziehen sein würde, es liegt dies ja auch klar auf der Hand, da die Instrumentalmusik noch in den Kinderschuhen stak und noch nicht die Fähigkeit besass, einen selbständigen Inhalt darzustellen. Einen Schritt vorwärts macht der schon erwähnte Claudio Merulo, aber bahnbrechend wird auf diesem Gebiete Giov. Gabrielli. Ihm gebührt das Verdienst, die Orchestersonate auszubilden [illegible] einzubürgern. Die Normalgestalt, welche er ihr gab [illegible]ar dreigliedrig. Unter den 3 Sätzen war der erste entschieden bevorzugt, der 2. und 3., oft auch beide, sind in der Regel mit rudimentärer Kürze behandelt. «Der Charakter dieser Sonate ist ein feierlicher: einfach sind die Harmonien, gemessen die Rhythmen, das Orchester ist mit venezianischer

Splendidität in Chöre geteilt, welche antiphonisch wie in Frage und Antwort, in Ruf und Chor, das plastische Grundmotiv des Satzes herüber und hinübertragen. Die Orchestersonate verband sich schon nach einigen Jahrzehnten mit ihrer gleichfalls noch jugendlichen Alters- und Landsgenossin, dem italienischen Musikdrama. Bei ihm erhielt sie eine nicht unbedeutende Entwickelung, den neuen Namen Sinfonia und ein fröhlicheres, leichteres Wesen. Die Bezeichnung Sonate präzisiert Prätorius in seiner «Sintogma musicum» (T. III. Wolfenbüttel 1619) mit folgenden Worten: '«Sonata a Sonando wird also genannt, dass es nicht mit Menschenstimmen, sondern allein mit Instrumenten musiziert wird, deren Art gar schon in Joh. Gabrielli's und anderen Auctoren Canzonibus und Symphoniis zu finden seyn.« Weiters sagt er: «Intrada ist gleich wie ein Präambulum und Final, dessen sie sich zu Anfang, ehe sie ihre Sonaden, wenn zu Tisch geblasen wird, anfangen und auch zum ausshalten und final gebrauchen; und nenne ich den Vortanz Sonada ohne den Trippel, den Nachtanz aber Sonada mit dem Trippel.»

Als einer der letzten Meister der altvenezianischen Schule ist Luca Marenzio, den seine Landsleute und Zeitgenossen «il piu dolce signo« oder »il cigno piu suave dell' Italia» nennen, anzuführen. 1550 zu Coccaglia bei Brescia als Sohn armer Eltern geboren, kam er auf Veranlassung des Erzpriesters Mezetto zum Kapellmeister von Brescia, Giovanni Cortini in die Schule und begann nach kurzer Dauer des Unterrichts sowohl als Sänger wie auch als Madrigalenkomponist solches Aufsehen zu erregen, dass ihn der König von Polen zu sich berief. Sodann in Rom Kapellmeister des Kardinals d' Este, nachher des Kardinals Aldobrandini und zuletzt päpstlicher Sänger, starb er am 22. August 1599. Marenzio gab dem System der chromatischen Musik eine andere Richtung, er gebrauchte die Dissonanzen wie noch keiner seiner Vorgänger und darf er wirklich mit Recht als der beste Vertreter der Kunstform des Madrigals genannt werden. Zum Schlusse sollen noch die Madrigalisten Baldasare Donati, 1510—1603, welcher in den Madrigalen eine freiere Form einführte, und Giovanni Giacomo Gastoldi, um die Mitte des 16. Jahrh. geboren, der auch in seinen Balleti, Musikweisen zu Tänzen, eine neue Form in die Kunst brachte, erwähnt werden.

13. Die toscanische Schule und die Oper.

Es ist eine gründlich falsche Annahme, dass die Kunstform der Oper, wie wir sie am Ende des 16. Jahrhunderts gepflegt sehen, den Köpfen einzelner geistreicher Männer entsprungen sei. Die Oper war schon längst vorbereitet, bevor sie in die Erscheinung trat, sie ist vielmehr, wie der Musikschriftsteller Eduard Schelle sagt, nach dem der musikalischen Kunst innewohnenden Naturgesetze hervorgegangen aus dem künstlerischen Wesen der mittelalterlichen Überlieferung, und die als die eigentlichen Begründer dieser Form geltenden Humanisten und Musiker gestalteten nur das, was bereits zur Gestaltung reif war, sie förderten nur den Aufbruch der Knospe, die sich übrigens auch unter anderen Verhältnissen und anderen Faktoren um diese Zeit erschlossen hätte. Der erste Keim der Oper und mit ihr auch des Oratoriums lag unzweifelhaft in den mittelalterlichen geistlichen Spielen, in welchen die Lebens- und Leidensgeschichte Jesu oder ein Stoff aus der Legende vom Volke selbst dargestellt wurde. Um diese Spiele, an welche das heutige Oberammergauer Passionsspiel noch erinnert, vor sittlicher Entartung und Ausschreitungen zu bewahren, nahm sich die Geistlichkeit ihrer an, und so fanden sie denn geraume Zeit in der Kirche statt. Mit dem Festhalten an geistlichen Stoffen entwickelte sich unter Hinzutritt der Musik das Oratorium, und als man diese Stoffe verliess und bemüht war, nach Art der altgriechischen Dramen eine bestimmte Handlung darzustellen, die Oper.

Dieser Kunstform fehlte aber bis zum Ende des 16. Jahrhunderts eine der notwendigsten Vorbedingungen. Die Kontrapunktisten dieser Zeit hatten von der einfachen Vokalmusik, der Musik, wie sie vom Volke gesungen und demselben von den Troubadours, Minne- und Meistersängern und von den Spielleuten überliefert wurde, eine sehr geringschätzige Meinung. Unter Kunstmusik wollten die Fachmusiker nur mehrstimmige Vokalmusik verstehen und je vollstimmiger dieselbe war, desto höher stand sie im Ansehen, desto mehr Kunst musste der Komponist darauf verwendet haben. So waren denn Messen, Psalmen, Motetten, Madrigale und neapolitanische Canzonetten mehrstimmig und machten selbst die Gesänge, welche bei den damals üblichen Hoffestlichkeiten oder Staatsfesten auf den Bühnen abgesungen wurden, keine Ausnahme, ja selbst wenn eine verlassene Ariadne in Klagen über die Untreue ihres Theseus ausbrach, stimmten sogleich die hinter den Gardinen versteckten drei

fehlenden Stimmen Alto, Tenore e Basso und die Lautenisten und Violinisten mit ein, um entweder ein förmliches Madrigal oder eine Canzonetta zu singen. Dieser jeder Vernunft widersprechende Vorgang, der weder den Dichtern, noch den des Kontrapunktes unkundigen Dilettanten gefallen konnte, gab Anlass zu berechtigten Klagen, welche endlich in dem Hause des Grafen Giovanni Bardi di Vernio, eines in den griechischen Altertümern sehr erfahrenen Mannes, der stets die besten Gelehrten und Künstler um sich vereinigt hatte, zur Sprache kamen. Hier in dieser kunstsinnigen und kunstgelehrten Gesellschaft fasste man den Plan, ein dem Griechischen so ähnlich als mögliches Drama mit Gesang herzustellen. Es war nun die Frage, welche Musik zu dem Dialoge passe, denn von den vorhandenen, bereits gefundenen Kunstformen konnte man gar keine herübernehmen. Den ersten Schritt, die Künstler aus dieser Verlegenheit zu retten, machte Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Astronomen, indem er in seinen Dialogo della musica antica e moderna 1568 und 1602 Szenen aus Dante und einen Teil der Klagelieder des Jeremias als Monodien, Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung von einer Viola da gamba, komponierte und der Gesellschaft im Hause des Grafen Bardi vorsang. Unterstützt wurde er durch Giulio Caccini aus Rom, welcher ebenfalls einstimmige Gesänge mit Lautenbegleitung komponierte und diese Art der Komposition auch seinen zahlreichen Schülern beibrachte, wodurch sich dieselbe schnell in ganz Italien verbreitete. Caccini nannte diese Kompositionsart nuova musica, sie war aber nichts Anderes als eine verbesserte Psalmodie, die erste Anlage zum Recitativ und zur Musik im stilo rappresentativo.

Der berühmte Musikgelehrte Ernst Ludwig Gerber (1746—1819) schreibt *): «Dies erst bahnte den Weg zur Bearbeitung einer Oper nach der damaligen Idee. Der gute Erfolg und der Beifall dieser Unternehmungen munterte auch den Jacopo Peri, ebenfalls einen grossen Sänger, aber ungleich wichtigeren Komponisten von Florenz auf, sich zu dieser Gesellschaft zu halten. Als sich Signor Bardi nach Rom wandte, unterzog sich Jacopo Corsi der Patronatsschaft der Musik in seinem Hause, mit welchem Ottavio Rinuccini, ein vorzüglicher Poet, in engster Freundschaft lebte. Diese vortrefflichen Köpfe zusammen ruhten nun nicht eher, bis sie endlich ihr Ideal von einem griechischen Drama, in dem Pastorale »Daphne« zur Wirklichkeit gebracht hatten.

*) Über die Entstehung der Oper. Allgemeine musikal. Zeitung, Leipzig, 2. Jahrgang April 1800.

Rinuccini dichtete und Jacopo Peri komponierte es. So wurde es in dem Hause des Corsi, zum allgemeinen Vergnügen von Florenz, aufgeführt. Diesem folgten bald mehrere kleine Stücke, aber alle durchaus in Musik recitiert, bis sie 1600, bei Gelegenheit der Vermählung König Heinrichs IV. mit der «Euridice» zum ersten Male öffentlich auftraten, welche Rinuccini ebenfalls gedichtet hatte. In die Komposition derselben hingegen hatten sich diesmal Peri und Caccini nicht nur geteilt, sondern beide übernahmen auch selbst Rollen darin und Caccini machte zugleich dabei den Korrepetitor.

Zwar hatte Emilio Cavaliere, ein römischer Patrizier, Komponist und Kapellmeister, ebenfalls zu Florenz, schon 1590, in seinen Pastoralen: il Satiro und la Disparazione di Fileno, Versuche ähnlicher Art angestellt, und auf die dortige Bühne gebracht, allein Erythraeus versagt diesen Stücken, teils ihres Inhalts wegen, teils wegen Mangel an Dekorationen und an kunstvollen Sängern, allen Anspsruch auf den Namen einer Oper, worüber sich indes noch mit ihm rechten liesse. Vielmehr scheint Cavaliere nicht zu obiger Gesellschaft schöner Geister gehört zu haben und seine Arbeit durch Kabalen unterdrückt worden zu sein.

Die erste Stadt, welche nun nach diesem Florentiner Muster eine Oper in ihren Mauern sah, war Venedig, wo Claudio Monteverde erst seine Ariadne und dann 1607 seinen Orfeo aufs Theater brachte, und obendrein drucken liess. Da man damals einer jeden handelnden Person ein besonderes, ihrem Charakter angemessenes Instrument zur Begleitung gab, so ist es wert, hier die Personen dieses Orfeo mit den Instrumenten, welche Monteverde damit verbunden hat, noch beizubringen.:

Personnagi.	Stromenti.
La Musica, Prologo . .	Duoi Gravicembani
Orfeo	Duoi Contrabassi de Viola
Euridice	Dieci Viole da brazzo
Choro di Ninfe e Pastori .	Un Arpa doppia
Sperenza	Duoi Violini piccoli alla Francese
Caronte	Duoi Chitaroni
Chori di spiriti infernali .	Duoi Organi di legno
Proserpina	Tre Bassi da gamba
Plutone	Quattro Tromboni
Apollo	Un Regale
Choro de pastori che fecoro la moresca nel fine .	Duoi Carnetti. Un Flautina alla vigesima seconda. Un Clarino con tre trompe sordine.

Dazu fügt Gerber noch die interessanten Worte: «Daran mögen sich diejenigen Komponisten unserer Zeit spiegeln, welche zu jedem Gesange, ohne Ansehen der Person, des Charakters und der Empfindung alles zur Begleitung aufbieten, was nur blasen, geigen und trommeln kann. Zu verlangen, dass wir uns unseres Reichtums an der seit 200 Jahren so sehr vervollkommneten Instrumentalmusik nicht bedienen, wäre thörichte Affektion: aber die goldene Mittelstrasse halten, die verschiedenen Charaktere der Instrumente mehr zu beherzigen, zweckmässigeren Gebrauch davon zu machen; dann aber die Wirkung derselben nicht wieder durch das Hinzuthun anderer, von entgegengesetztem Charakter zu zerstören: dies scheint doch wohl unser geschmackvolleres Zeitalter fordern zu können?» Diese Worte, die vor fast hundert Jahren geschrieben wurden, passen auch für manche unserer modernsten Komponisten!

Claudio Monteverde, 1566 in Cremona geboren, kam nach Beendigung seiner Studien als Bratschist in die Kapelle des Herzogs von Mantua. Schon seine Messen und Madrigale fanden allgemeine Anerkennung, hochbedeutend für die Entwickelung der modernen Musik wurde er aber in seinen musikdramatischen Werken, aus welchen ausser dem bereits genannten Orfeo noch die Arianna, Proserpina rapita, Adone und l'Incoronazione di Poppea hervorzuheben sind. Er berücksichtigt mehr als seine Vorgänger die Formen der Dichter und versteht es auch, den Klangcharakter der verschiedenen Instrumente in glücklichster Weise zu benützen. Die Recitative werden bei ihm wie in den folgenden zwei Jahrhunderten von der Laute oder dem Klavicimbel begleitet, in der Darstellung einzelner Züge in dem Gefühlsleben der handelnden Personen, wie in den Tänzen, Sinfonien und Ritornellen verwendet er die Instrumente, in deren Zusammenstellung er entschieden der Begründer des heutigen Orchesters ist.

Monteverde, der der «Mozart seiner Zeit» genannt wurde, und den Wilhelm Tappert als den «Richard Wagner des 17. Jahrhunderts» bezeichnet, hat, wie die bereits öfters zitierte Schriftstellerin Anna Morsch sagt,« das weite Gebiet des Tonreiches mit genialem Blick übersehen, er erkannte das Drängen seiner Zeit und wusste demgemäss, ohne im blinden Ungestüm die grossen Errungenschaften der Vergangenheit zu zerstören, mit klarem Auge das ewig Bleibende darin zu erkennen, die Formen aber der subjektiven Empfindung gemäss umzubilden. Aus ihrer engen Fessel heraus führte er die Dissonanz in das helle Tageslicht hinein, lehrte sie frei und unvorbereitet eintreten; er liess die keusche, ernste Muse

der Tonkunst, die bis dahin nur gläubigen Auges zum Äther emporgeschaut, die Sprache der Welt, des Affektes und der Leidenschaft reden, sie trat jetzt schleierlos unter die unruhigen Menschenkinder und begleitete sie auf ihrem Dornenwege der Pflicht, des Leidens und der Schmerzen. Für alle späteren Formen der Oper: das Recitativ, die Arie, das Duo, Terzett u. s. w. schuf er die Grund- und Umrissformen, die auszufüllen seinen Nachfolgern vorbehalten blieben, ebenso verdient er als Gründer der Instrumentalmusik genannt zu werden. So ward denn der Tonkunst durch einen ihrer genialsten Vertreter das Reich erschlossen, das seinen Vorgängern Peri und Caccini traumhaft und ahnungsvoll vorgeschwebt; der Weg war frei und die Schüler und Nachfolger Monteverde's beeilten sich, mit dem neueroberten Pfunde zu wuchern. Die dramatische Musik, der Sologesang, die selbständige Instrumentalmusik nehmen jetzt einen überraschenden Aufschwung, und wenn auch neben edlen und kostbaren Blüten das Unkraut lustig mit emporwuchert und das echte und wahre zeitweise zu ersticken droht, so treten doch immer wieder Männer auf, die das heilige Feuer der Vesta zu hüten und zu pflegen verstehen und die da sorgen, dass es nicht zum Küchenfeuer herabsank.»

Als Nachfolger, d. h. als diejenigen, welche nach seiner Art das musikalische Drama ausbauen, verdienen genannt zu werden Cavalli und Cesti. Francesco Cavalli, um 1610 in Venedig geboren, war Kapellmeister an der Markuskirche daselbst und wurde von Kardinal Mazarin zu den Vermählungsfestlichkeiten Ludwigs XIV. nach Paris berufen. Er lieferte angeblich 45 Opern, die er meistens in Venedig aufführen liess. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. Marc Antonio Cesti wurde um 1620 zu Arezzo geboren, war ursprünglich reformierter Franziskanermönch, 1646 Kapellmeister in Florenz. Die Behauptung des Mendel. Reissmann'schen Konversat. Lexikons, dass die Berufung M. A. Cesti's an den Hof Kaiser Leopolds I. durch nichts erwiesen sei, dürfte wohl durch das treffliche Werk des Dr. Ludwig Köchel: «Johann Joseph Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Joseph I. u. Karl VI. nach urkundlichen Forschungen» zur Genüge widerlegt sein. Kaiser Leopold I. liebte «über alle Massen» singende Komödien und Opern und berief Cesti am 1. Januar 1666 als Vizekapellmeister an seinen Hof, wo derselbe bis 1669 blieb. In Wien schrieb er die Opern: «La schiava fortunata» und «Il Pomo d'oro» und wurde die letztere am 12. Dezember 1666 zur Vermählungsfeier des Kaisers gegeben. Der Textdichter Franz Sbarra schreibt

selbst darüber: «Diesmal hätte ich vielmehr gewünscht, Dich als Zuschauer, denn als Leser des Werkes, das ich Dir vorlege. Ich bedauere, es nicht zu vermögen, Dir zu schildern die Erlesenheit der Musik, die Pracht des Schauplatzes, die Noblesse der Szenerie, den Reichtum der Kostüme, die Zahl der Comparsen, die Mannigfaltigkeit der Maschinerie, die Eigentümlichkeit der Turnierkämpfe, die Abwechslung der Tänze, den Trotz der Gefechte, die militärische Erfahrung bei der Belagerung und Verteidigung der festen Werke, nebst anderen Wundern der Kunst . . . leicht gelange ich zu der Ansicht, dass die theatralische Festfeier in Pracht und Grossartigkeit alles bisher Gesehene übertroffen hat.» Die Ausstattung der Oper, welche im grossen Burgplatze in Wien unter freiem Himmel vor sich ging, soll nach Versicherung von Zeitgenossen über 100000 Thaler gekostet haben, und war ein solcher Betrag für eine einmalige Aufführung eines Werkes gar nichts Seltenes, da bei Geburts- und Namensfesten der kaiserlichen Familie solche Festlichkeiten sich wiederholten.

Die toscanische Schule geht dann einerseits in die neuvenezianische, andererseits in die neapolitanische Schule über und sind als die hervorragendsten Vertreter der ersteren Antonio Lotti, der zweiten Alessandro Scarlatti zu nennen. Da die neuvenezianische Schule die Pfade der toscanischen wandelte, so kann sie auch hier in der Darstellung direkt angeschlossen werden, während die neapolitanische Schule getrennt behandelt wird. Als Begründer der neuvenezianischen Schule gilt Giovanni Legrenzi, 1625 zu Clusane bei Bergamo geboren, 1672 Direktor des Konservatoriums dei mendicanti in Venedig, gestorben daselbst 1690, der sich um die Ausbildung des Recitativs und um die freiere Gestaltung der Melodie in Opern und Cantaten hochverdient gemacht hat und auch als Lehrer des berühmten Antonio Lotti hervorgehoben zu werden verdient. Dieser Meister, 1667 wahrscheinlich zu Hannover geboren, war der Sohn eines im Dienste des Kurfürsten von Hannover stehenden Kapellmeisers. Als Kurfürst August der Starke 1717 eine italienische Oper in Dresden gründete, berief er Lotti als Direktor derselben dahin, welche Stellung er jedoch schon 3 Jahre später aufgab, da das Unternehmen einging. Nach Venedig zurückgekehrt, widmete er sich ganz der Komposition und starb am 5. Januar 1740 daselbst. Wenn Lotti auch am bedeutendsten in der Kirchenmusik und im Liede ist, woselbst er durch Wahrhaftigkeit und Schönheit des Ausdruckes und edle Einfachheit des Stiles überrascht, so steht er doch in seinen Opern, wenn man so

manche triviale Arbeit übersehen will, hoch über den Komponisten seines Jahrhunderts, nicht so sehr in der Erweiterung der Form als in der Behandlung der instrumentalen Ausdrucksmittel, durch welche seine Gesänge vorteilhafter heraustreten und an Reiz entschieden gewinnen. Fétis schreibt über ihn: «Wahrheit der Empfindung, Lebhaftigkeit des Ausdrucks sind die vorherrschenden Eigenschaften der Kompositionen Lotti's. Sein Stil ist einfach und klar, und niemand hat in neuerer Zeit besser verstanden als er, die menschliche Stimme auf natürliche Weise zu verwenden. In seinen Opern findet man weniger lebhaften dramatischen Ausdruck, aber in seinen Madrigalen und Kirchenkompositionen ist er mindestens Alessandro Scarlatti an die Seite zu stellen und seine Überlegenheit über alle Meister seiner Zeit ist unbestritten.» Als seine hervorragendsten Schüler und Nachfolger sind zu nennen: Benedetto Marcello, Baldassari Galuppi, Michelangelo Gasparini und Giacomo Saratelli. Der genialste unter denselben war wohl B. Marcello, der 1686 einen der angesehensten Patriziergeschlechter Venedigs entsprossen, als Advokat in seiner Vaterstadt, Richter in Pola und schliesslich als Schatzmeister in Brescia lebte und die Musik zu seinem Vergnügen betrieb. Seine Messen, Motetten und Psalmen zeichnen sich durch Tiefe und Erhabenheit aus und sind auch mehrere seiner Opern und Oratorien bemerkenswert. Den reichsten Manuscriptenschatz der Werke B. Marcello's besitzt die kaiserliche Hofbibliothek in Wien. Als letzter Meister verdient noch Antonio Draghi, geboren 1642 zu Ferrara, gestorben 1707, durch 38 Jahre Kapellmeister am österreichischen Hofe, genannt zu werden. Derselbe komponierte in dieser Stellung nicht weniger als 161 Opern und beherrschte oft Jahre lang ganz allein das Repertoire der Wiener Opernaufführungen.

14. Die neapolitanische Schule und die Gesangskünstler.

Das besonders zu betonende Charakteristikon der neapolitanischen Schule, als deren Begründer wir schon Alessandro Scarlatti genannt haben, ist die innige Vereinigung des deklamatorischen Prinzipes mit dem der klanglichen Schönheit, und zeichnen sich die Werke der Vertreter dieser Schule durch glanzvolle Melodie und hochentwickelte Ausdrucksfähigkeit aus. Das heute noch bei den Italienern beobachtete Behagen an sinnlich reizvoller Melodie drängte alle anderen Mächte der musikalischen Darstelllung naturgemäss in den

Hintergrund, und wurde die Oper namentlich bei den späteren Vertretern dieser Richtung nichts als eine Reihe von lyrischen Ergüssen, die ohne dramatischen Zusammenhang aneinander gefügt wurden. Dass dies aber zu dem Verfalle der Oper in Italien beitragen musste, ist klar, und so sind denn die Werke der letzten Meister fast stereotyp und ohne jedes dramatische Leben, und verlor auch das Publikum das Interesse für die Handlung der Oper, seine ganze Aufmerksamkeit nur dem Gesange, nur den in dem aufgeführten Werke vorkommenden besonders sinnfälligen Arien zuwendend.

Alessandro Scarlatti, der Schöpfer des neuen Stiles, wurde 1649 in Trapani auf Sicilien geboren, und nachdem er durch Carissimi zum trefflichen Sänger, Harfen- und Klavierspieler ausgebildet worden, kam er als Kapellmeister zur Königin Christine von Schweden. Nach deren Tode nach Neapel zurückgekehrt, nahm er daselbst die Hofkapellmeisterstelle an und lebte dann abwechselnd in München, Wien und Rom und siedelte sich endlich am Abende seines Lebens dauernd in Neapel an, wo er bis zu seinem 1725 erfolgten Tode Direktor und Oberkapellmeister des Konservatoriums war. Scarlattis rastlose und vielseitige fruchtbare Thätigkeit dokumentiert sich in seinen 118 Opern, 10 Oratorien, 200 Messen, Psalmen und Motetten, 400 Cantaten, Madrigalen, Toccaten für Clavier und Orgel nud kleineren Werken, die sich alle durch Melodienreichtum auszeichnen. In seinen Opern kann er als Vervollkommner des Recitativs und Schöpfer der Opernouvertüre angesehen werden. Die zweiteilige Arienform mit den darauffolgenden da capo wendete er in seiner Oper «Teodore», 1693 in Rom aufgeführt, zum ersten Male an und kann er somit als Begründer der eigentlichen italienischen Oper angesehen werden. Ebenso bedeutend und epochemachend war Scarlatti, den man nicht ohne Recht wegen seines Einflusses auf alle Musikgattungen seiner Zeit den italienischen Bach genannt hat, als Direktor des Konservatoriums, indem er den durch ihn begründeten Stil durch eine grosse Anzahl von Schülern verbreitete, so dass derselbe fast hundert Jahre ganz Europa beherrschte. Während Francesco Durante sich der Kirchen- und Kammermusik zuwendete und auf diese Art den neapolitanischen Stil mit den römischen Palestrina-Stil verband, war Leonardo Leo, 1694 in San Vito degli Schiavi im Königreich Neapel geboren, Kapellmeister am Konservatorium daselbst und an der Kirche Santa Maria della Solitaria, gestorben 1746, einer der Hauptrepräsentanten der italienischen Schule, des schönen Stils, der die Melodik auf Kosten der von den Vor-

gängern überlieferten Formen ausbildete. Seiner geradezu glänzenden Melodik und gehaltvollen Cantilene wegen wurde er der unbestritttene Liebling Italiens. Aus der Reihe der Schüler Durante's sind Vinci Leonardo, geboren 1690 in Calabrien, an den Folgen einer Vergiftung 1734 gestorben, Jomelli Nicolò, 1714 in Aversa in Unteritalien geboren, Kapellmeister des Herzogs Karl von Württemberg in Stuttgart, dessen Orchester er bis zur Mustergiltigkeit hob, 1774 in Neapel gestoben, ein sehr fruchtbarer Komponist, dessen Werke einfach, edel und geistreich gehalten waren, Duni Egidio, 1709 bei Otranto im Königreich Neapel geboren, in Neapel, Venedig, Paris, London, Wien lebend, gestorben 1775, dessen zierliche Art für die heitere Oper, besonders geeignet war und in Frankreich vielen Anklang fand, Terradellas Domenico, geboren 1711, sehr talentvoller Komponist, Traëtta Tomaso, geboren 1727, dessen Opern in Neapel, Mailand, Rom, Turin, Venedig, Parma, Wien, Petersburg und London grossen Erfolg aufweisen konnten, gestorben 1779 in Neapel, Piccini Nicolas, geboren 1728 im Königreich Neapel, den Durante als seinen Lieblingsschüler bezeichnete und dem wir bei der Besprechung von Gluck's Leben nochmals und ausführlicher begegnen werden, gestorben 1800, Sacchini Antonio, geboren 1734 zu Pozzuoli, gestorben 1786, der namentlich in der Instrumentation mit einfachen Mitteln schöne Effekte zu erzielen wusste.

Hervorgehoben zu werden verdienen noch Emanuel d'Astorga und Giovanni Battista Pergolese. Der erstere, dessen Geburtsjahr nicht übereinstimmend um das Jahr 1680 angegeben wird, war als 20jähriger Jüngling Zeuge der Hinrichtung seines Vaters, der auf Befehl Philipps V. von Spanien, in dessen Gewalt sich Sicilien befand, diesem Lose als Parteigänger für die Unabhängigkeit der Insel verfiel. Nachdem der Jüngling wochenlang nicht von der Stätte des Entsetzens wich, liess ihn die Gräfin Ursini in das Kloster Astorga bringen, von dem er auch seinen Namen führt. Über seinen wahren Namen schwebt heute noch ein unaufgeklärtes Dunkel. In dem Kloster war die Tonkunst seine einzige Trösterin. Den Unterricht Scarlatti's und Caldara's geniessend, kam er sodann an den Hof des Fürsten von Parma, in dessen Tochter er sich verliebte, nach Entdeckung des Verhältnisses aber nach Wien zu Kaiser Leopold I. geschickt wurde. Als dieser Gönner des jungen Komponisten 1705 starb, besuchte er noch mehrere europäische Fürstenhäuser, überall den Ruhm seines Genius zurücklassend. 1720 begab er sich nach Prag, wo er in einem Kloster daselbst sein reichbewegtes Leben

beschloss. Astorga nähert sich in Erfindung, Geschmack und Kunst Durante, ist gründlicher und tiefer als Pergolese und ist im Stil, das Wort technisch genommen, Benedetto Marcello befreundet. In seinen Melodien waltet eine seltne Kunstfertigkeit und Sicherheit, dabei weiss er dieselbe einfach-schön und ausdrucksvoll in immer neuen Weisen kontrapunktisch zu verflechten, ohne ihnen hinsichtlich der Fasslichkeit des Ausdruckes den geringsten Eintrag zu thun.

Giovanni Battista Pergolese wurde den 3. Januar 1710 zu Jesi bei Ancona geboren. Bereits in jungen Jahren ward er Schüler des Konservatoriums dei poveri de Gesù Christo, woselbst er zuerst Unterricht auf der Violine von Mattei später in der Komposition von Greco und Durante erhielt. Noch im Konservatorium vollendete er sein erstes Werk, ein biblisches Drama, das ihm gelegentlich der Aufführung im Kloster St. Agnello Maggiore 1731 die Gunst der Prinzen Stigliano Colonna, Avelino, Carraciola und des Herzogs von Maddaloni zuwendete. Dadurch wurde seine Situation bedeutend erleichtert und überall öffneten sich ihm die Theater. Noch im selben Jahre schrieb er für das Bartholomeotheater die Musik zum Drama «Salustia», welches Dank vortrefflicher Aufführung allgemeinen Beifall fand. Das hierauf für die Fiorentini komponierte Intermezzo fiel durch, wenig besser erging es ihm mit der ernsten Oper «Recinero». Dadurch entmutigt, betrat er ein neues Kompositionsfeld, indem er dem Prinzen Stigliano 30 Trios für 2 Violinen und Bass widmete; 24 davon wurden später in London und Amsterdam gedruckt. Gelegentlich eines Erdbebens ward ihm der Auftrag vom König, eine Dankmesse zu komponieren, welche ihn mit einem Schlage berühmt machte. Dieselbe bestand in zwei 10 stimmigen Chören und zwei Orchestern. Bald folgte eine zweite Messe für Doppelchor, welcher ebenfalls volle Anerkennung gezollt wurde. 1731 schrieb er das bald berühmt gewordene Intermezzo: «La serva padrone», welchem rasch aufeinander dreizehn Opern, sechszehn Kirchenkompositionen, Miserere, Messen etc. folgten. Als Pergolese sein letztes Werk, das Stabat mater, für das Kloster S. Luigi geschrieben hatte, starb er am zehnten März 1736 zu Pozzuoli bei Neapel, wohin er sich gesundheitshalber zurückgezogen hatte. Das Originalmanuskript des «Stabat mater» befindet sich im Privateigentum des Priors vom Kloster Montecasino, Don Placido Abela, eines trefflichen Musikdilettanten, der viel schon zur Hebung der Musica sacra in Italien beigetragen hat.

Die grossen und kleinen deutschen Höfe in Stuttgart,

München, Dresden, Berlin und Wien errichteten italienische Opern und beriefen die berühmtesten Italiener zu sich. Über Kaiser Leopold I. haben wir schon bei Besprechung der Werke Marc Antonio Cesti's gesprochen, aber auch sein Vorgänger Kaiser Ferdinand III.*) war ein mächtiger Förderer aller Künste und Wissenschaften und selbst ein trefflicher Komponist. Unter seiner Regierung konnte Wien 1642 seine erste Oper, Cavalli's «Egisto» hören. Unter Kaiser Leopolds I. Regierung kamen Opern von Cavalli, Ziani, F. Sances, M. A. Cesti, Pederzuoli, M. A. Buononcini, Caldara, Scarlatti, C. A. Badia, Ariosti, Conte Albergati, Astorga u. dem schon erwähnten Draghi zur Aufführung. In München brachte man Opern von Ercole Bernabei, Agostino Steffani, Giuseppe Bernabei, Pietro Torri, Joh. Ferrandini, Porta, ~~Alibrandini,~~ Andreas Bernasconi u. a. m., in Dresden standen Opern von Bontempo, Carlo und Stefano Palavicini und Peranda am Repertoire, und ebenso war es an anderen deutschen Bühnen.

Die neapolitanische Schule förderte auch den virtuosen Kunstgesang, den wir hier noch in seinen besten Vertretern anführen wollen. Der berühmte Flötenvirtuose Friedrichs des Grossen, Quantz, schildert die von ihm gehörten grössten Sänger seiner Zeit mit folgenden Worten: «Francesco Bernardi, Senesino genannt, (geboren 1685 in Siena, Mezzosopranist an der Dresdener Oper, später mit Händel in London, gestorben 1740) hatte eine durchdringende, helle, egale und angenehme tiefe Sopranstimme, eine reine Intonation und schönen Triller. In der Höhe überstieg er selten das zweigestrichene f. Seine Art zu singen war meisterhaft und sein Vortrag verständig. Das Adagio überhäuft er eben nicht zu viel mit willkürlichen Verzierungen, dagegen brachte er die wesentlichen Manieren mit der grössten Feinheit heraus. Das Allegro sang er mit vielem Feuer und wusste er die laufenden Passagen mit der Brust in einer ziemlichen Geschwindigkeit auf eine angenehme Art herauszustossen. Gaetano Orsini, einer der grössten Sänger, die jemals gewesen, (Kontraaltist der Hofkapelle Karls VI. in Wien) hatte eine schöne, egale und rührende Kontraaltstimme von nicht geringem Umfange, eine reine Intonation, schönen Triller und ungemein reizenden Vortrag. Im Allegro artikulierte er die Passagen, besonders die Triolen, mit der Brust sehr schön. Und im Adagio wusste er auf eine meisterhafte Art das Schmeichelnde und Rührende so anzuwenden, dass er sich dadurch der Herzen der Zuhörer

*) Das Haus Habsburg als Pflegestätte der Tonkunst von Otto Keller. Wien, Rebay und Robitschek 1890.

im höchsten Grade bemeisterte. Die Tesi (geboren in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts, gestorben zu Wien 1775) war von der Natur mit einer männlich starken Kontraaltstimme begabt. Im Jahre 1719 zu Dresden sang sie mehrenteils solche Arien, als man Bassisten zu setzen pflegt. Jetzo aber (1725) hatte sie über das Prächtige und Ernsthafte auch eine angenehme Schmeichelei im Singen angenommen. Der Umfang ihrer Stimme war ausserordentlich weitläufig. Hoch oder tief zu singen machte ihr beides keine Mühe. Viele Passagen waren eben nicht ihr Werk. Durch die Aktion aber die Zuschauer einzunehmen, schien sie geboren zu sein, absonderlich in Mannesrollen, welche sie, zu ihrem Vorteile, fast am natürlichsten ausführte. Farinelli mit seinem eigenen Namen Carlo Broschi (geboren 1705 zu Neapel, Schüler Porpora's, 1724, 1728 und 1732 in Wien auftretend, in Rom, Ferrara, Venedig, Lucca, Turin, London, Paris, Madrid engagiert, gestorben 1782 in Bologna) hatte eine durchdringende, völlige, dicke, helle und egale Sopranstimme, deren Umfang sich damals (1726) von ungestrichenen a bis ins dreigestrichene d erstreckte, wenige Jahre hernach aber sich in der Tiefe noch mit einigen Tönen, doch ohne Verlust der hohen vermehrt hat, dergestalt, dass in vielen Opern eine Arie, meistens ein Adagio in dem Umfange des Kontraalts und die übrigen im Umfange des Soprans für ihn geschrieben wurden. Seine Intonation war rein, sein Triller schön, seine Brust im Aushalten des Atems ausserordentlich stark und seine Kehle sehr geläufig, so dass er die weitentlegensten Intervalle schnell und mit der grössten Leichtigkeit und Gemässheit herausbrachte. Durchbrochene Passagen machten ihm, sowie alle andern Läufe, gar keine Mühe. In den willkürlichen Auszierungen des Adagios war er sehr fruchtbar. Das Feuer der Jugend, sein grosses Talent, der allgemeine Beifall und die fertige Kehle machten, dass er dann und wann zu verschwenderisch damit umging. Seine Gestalt war für das Theater vorteilhaft, die Aktion aber ging ihm nicht sehr von Herzen. Die Cuzzoni (geboren 1700 in Parma, in Italien die «goldene Lyra» genannt, 1722 von Händel für London engagiert, Gattin des Klaviervirtuosen Sandoni, gestorben 1770) hatte eine sehr angenehme und helle Sopranstimme, eine reine Intonation und einen schönen Triller. Der Umfang ihrer Stimme erstreckte sich vom eingestrichenen c bis ins dreigestrichene c. Ihre Art zu singen war unschuldig und rührend, ihre Auszierungen schienen wegen ihres netten und leichten Vortrages nicht künstlich zu sein, indessen nahm sie durch die Zärtlichkeit

desselben doch alle Zuhörer ein. Im Allegro hatte sie bei den Passagen eben nicht die grösste Fertigkeit; doch sang sie solche recht rund, nett und gefällig. In der Aktion war sie etwas kaltsinnig; und ihre Figur war für das Theater nicht allzusehr vorteilhaft. Die Faustina (Bordoni-Hasse, Gattin des später zu besprechenden Komponisten und Kapellmeisters Johann Adolf Hasse, geboren 1700 zu Venedig, daselbst 16 Jahre alt zum ersten Male öffentlich singend, 1724 in Wien am Hofe Kaiser Karls VI. mit einem Jahresgehalt von 15000 F. engagiert, endlich von Händel für London engagiert, das Todesjahr unbestimmt) hatte eine zwar nicht allzuhelle, doch aber durchdringende Mezzosopranstimme, deren Umfang sich damals von dem ungestrichenen b nicht viel über das zweigestrichene g erstreckte, nach der Zeit sich aber noch mit ein paar Tönen in der Tiefe vermehrt hat. Ihre Art zu singen war ausdrückend und brillant. Sie hatte eine geläufige Zunge, Worte geschwind hintereinander und doch deutlich auszusprechen, eine sehr geschickte Kehle und einen schönen und fertigen Triller, welchen sie mit der grössten Leichtigkeit, wie und wo sie wollte, anbringen konnte. Die Passagen mochten laufend oder springend gesetzt sein, oder aus vielen geschwinden Noten auf einem Tone nach einander bestehen, so wusste sie solche, in der möglichsten Geschwindigkeit, so geschickt herauszustossen, als sie immer auf einem Instrument vorgetragen werden können. Sie ist unstreitig die erste, welche die gedachten, aus vielen Noten auf einem Ton bestehenden Passagen im Singen, und zwar mit dem besten Erfolge angebracht hat. Das Adagio sang sie mit vielem Affekt und Ausdrucke; nur musste keine allzutraurige Leidenschaft, die nur durch schleifende Noten oder ein beständiges Tragen der Stimme ausgedrückt werden kann, darin herrschen. Sie hatte ein gutes Gedächtnis in den willkürlichen Veränderungen und eine scharfe Beurteilungskraft, den Worten, welche sie mit der grössten Deutlichkeit vortrug, ihren gehörigen Nachdruck zu geben. In der Aktion war sie besonders stark und weil sie der Verstellungskunst in einem hohen Grade mächtig war und nach Gefallen was für Stimme sie nur wollte, annehmen konnte, kleideten sie sowohl die ernsthaften als verliebten und zärtlichen Rollen gleich gut, mit einem Worte, sie ist zum Singen und zur Aktion geboren».

Was aus der Geschichte des 17. Jahrhunderts unangenehm auffallen muss, das ist das Unwesen der Kastraten, der Herren Sopran- und Altsänger. Die erste dieser grausamen, die menschliche Natur beleidigenden Operationen soll

die Königin Semiramis eingeführt haben, diese Einführung aber dem Gesange dienstbar zu machen, war, so unglaublich dies auch klingen mag, der christkatholischen Kirche vorbehalten und rührt die erste Bestellung von Kastraten für die Kapelle aus dem Jahre 1600 von Papst Clemens VIII. her. Frauen hielten es nach den damaligen Begriffen für nicht passend, am Kirchenchore zu singen, umsomehr musste es ihrer unwürdig sein, auf dem Theater zu erscheinen und so kamen auch die Kastraten, deren Entdeckung den Italienern allein zur Last fällt, da kein anderes Volk sich einer solchen Unwürdigkeit schuldig gemacht hat, auf das Theater. Die erste Erscheinung der Kastraten machte ungeheueres Aufsehen und erregte auch einigen Unwillen, aber diese unnatürliche Sache, wurde Mode und was ist nicht schon Thörichtes und Ungeheueres unter diesem Schilde den Völkern der ganzen Welt zugemutet worden. Diese Unglücklichen, die ihre Kunstfertigkeit in der Regel mit einem kurzen Leben bezahlen mussten, wurden enorm bezahlt, und berichtet uns Matheson von dem schon erwähnten Farinelli, dass er im Winter 1734 für die Londoner Oper mit einer Gage von 2500 Pfund Sterling oder 12 500 Reichsthaler engagiert worden, während Caffarelli 1760 ein Herzogtum erwerben konnte und seinem Neffen eine jährliche Revenue von 12000 Dukaten hinterliess. Wie klein nehmen sich dagegen die Jahresbezüge unserer heutigen Künstler aus. Rousseau schreibt über die Kastraten folgendes: «Ces hommes qui chantent si bien, mais sans chaleur et sans passions, sont sur le thèatre les plus maussades acteurs du monde; ils perdent leurs voix de très bonne heure, et prennent un embonpoint dègoûtant. Ils parlent et prononcent plus mal que les vrais hommes, et il y a même des lettres telles que l'r, qu' ils ne peuvent point prononcer du tout».

Die Kastratenstimmen unterscheiden sich dem Klange nach sehr wohl von den Knaben und Frauenstimmen und konnten sie dieselben gar nie erreichen und ersetzen, ja selbst die beste Kastratenstimme hatte immer einen unangenehmen Beiklang, ebenso wie die Erscheinung dieser «Halbmänner» einen sehr unvorteilhaften Eindruck machte.

Der bedeutendste Gesanglehrer dieser Zeit war Nicolo Porpora, 1686 zu Neapel geboren, hat auf seinen jahrelangen Reisen Wien, London und Dresden berührt und starb um das Jahr 1766 in seiner Vaterstadt. Als Komponist sehr fruchtbar, aber nicht bedeutend, begründete er seinen Ruf hauptsächlich durch seine vortreffliche Gesangsmethode, für welche er einige Werke geschrieben hat.

Drittes Kapitel.

Die Instrumentalmusik und deren Mittel.

1. Die Streich- und Blasinstrumente.

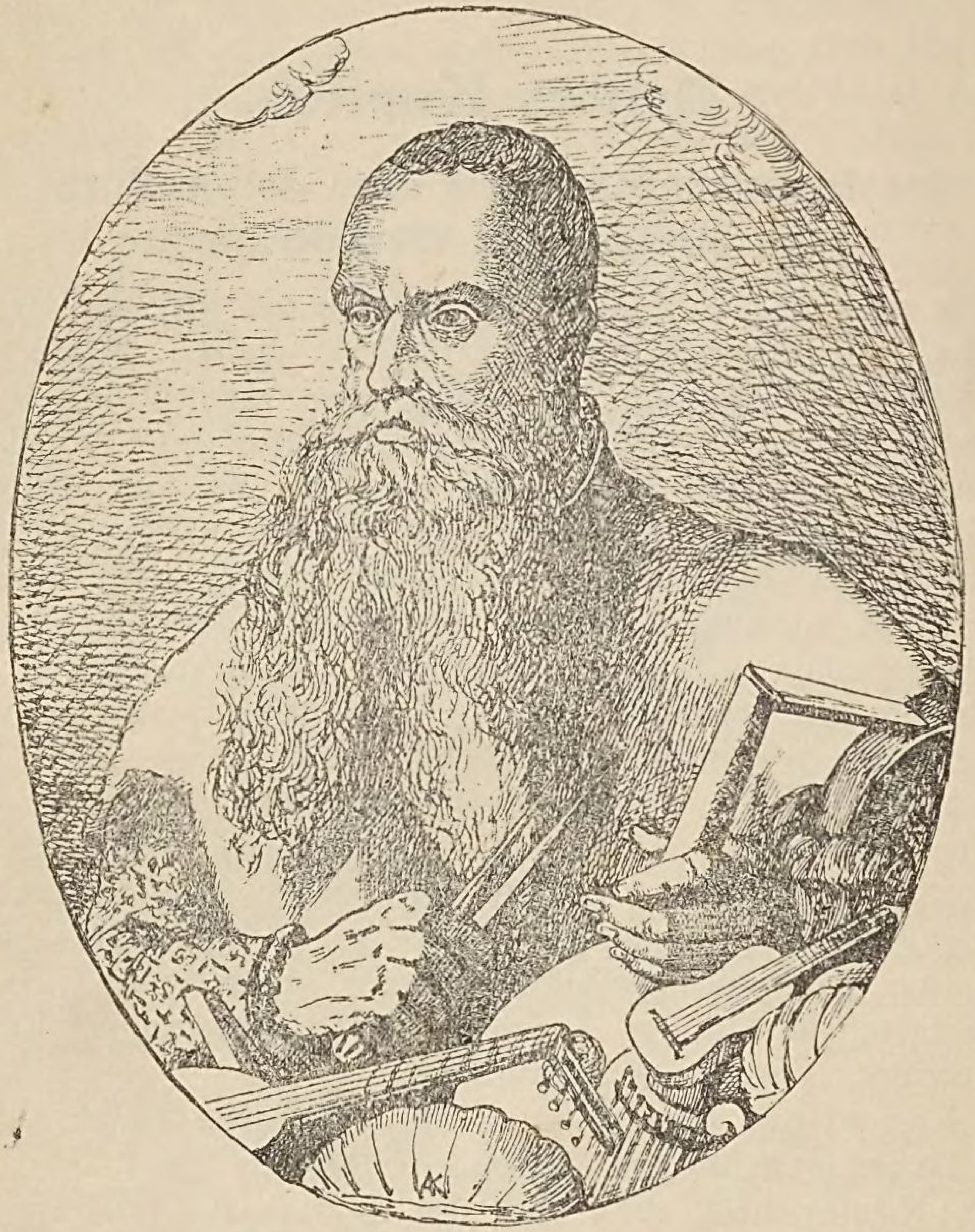
Die drei letzten Abschnitte über die altvenezianische, toscanische und altneapolitanische Schule haben gezeigt, wie eine Weiterentwickelung der Musik ohne Ausbildung der Instrumente gar nicht gedacht werden konnte, und wir glauben es jetzt an der Zeit, einen Blick auf die bis zum Ende des 17. Jahrhunderts existierenden Instrumente werfen zu sollen. Notwendiger Weise müssen wir daher wieder eine geraume Spanne Zeit zurückgehen, um die Bildung der einzelnen Instrumente genau verfolgen zu können. Schon in § 5 des 7. Kapitels haben wir erwähnt, dass die Troubadours sich von einer nicht gerade besonders geachteten, aber doch ihrer Kunst wegen beliebten Klasse von Leuten begleiten liessen, es waren dies die Spielleute, welche die Harpe, Gigue oder Giga und die Rotta, drei harfen-, lauten- und zitherartige Instrumente und die Armonie, in der wir heute eine Art Dudelsack vermuten, gar trefflich handhabten. Aber schon zwei Verse des in den ersten Jahren des 7. Jahrhunderts gestorbenen Bischofs von Poitiers, Venentius Fortunatus:

Romansque lyra plaudat tibi, Barbarus harpa,
Graecus achilliaca, chrotta britannica canat.

(Der Römer lobt dich mit der Lyra, der Barbare singt dir mit der Harfe,
Der Grieche mit der Kithara, der Britannier mit dem Cruth).

besagen, dass bei den keltischen Völkern das Cruth im Gebrauch stand, und die Form dieses Instrumentes weist mehr als diejenige des durch die Mauren im Abendlande eingeführten ~~Rebob~~ Rebab auf die Merkmale der später so entwickelten und vielgestaltig auftretenden Streichinstrumente hin, so dass man das erstere wohl mit grösserem Rechte als den Stammvater der Familie der Violen bezeichnen darf. In Frankreich entstand nun aus dem unhandsamen Organistrum,

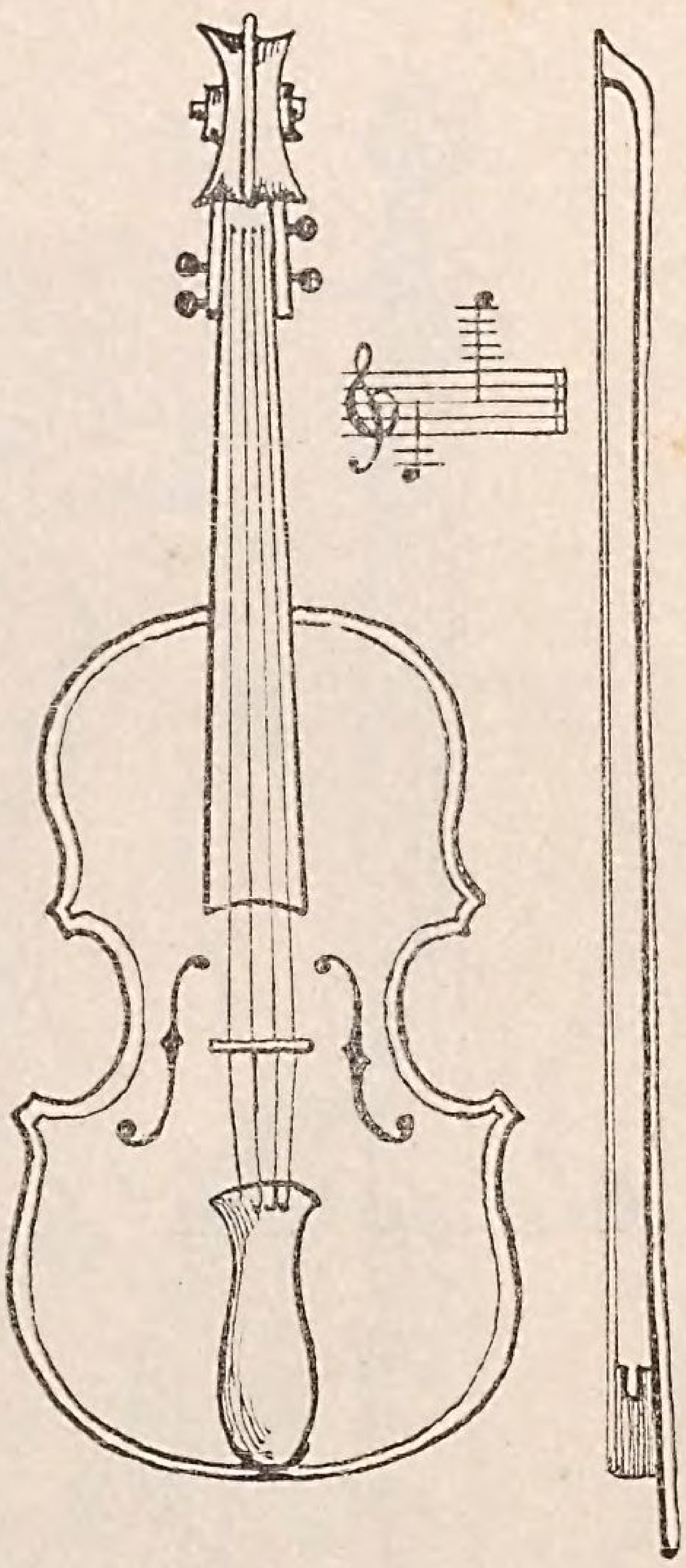
dessen Saiten durch die Drehung eines Rades, das mit Haaren versehen war, zum Erklingen gebracht werden musste, die von einer einzigen Person mittelst eines Bogens gestrichenen Vielle, und in Deutschland wurde der Name Fiedel, wie dies im Nibelungenliede von Volker geschieht, gebräuchlich und weist auch schon die Bezeichnung in diesen beiden Ländern auf



Caspar Tieffenbrucker.

den späteren Namen «Violine» hin. Bevor jedoch die Violine in der unserem heutigen Instrumente annähernden Form geschaffen wurde, war die Laute die Krone der Saiteninstrumente. Prätorius sagt: «Die Laute ist das Fundament und Initium, von der man hernach auf allen dergleichen besaiteten Instrumenten, als Pandoren, Theorben, Mandoren, Zithern, Harfen, auch Geigen und Violen gar leicht das seinige prästieren kann, wenn man zuvor etwas Rechtschaffenes darauf

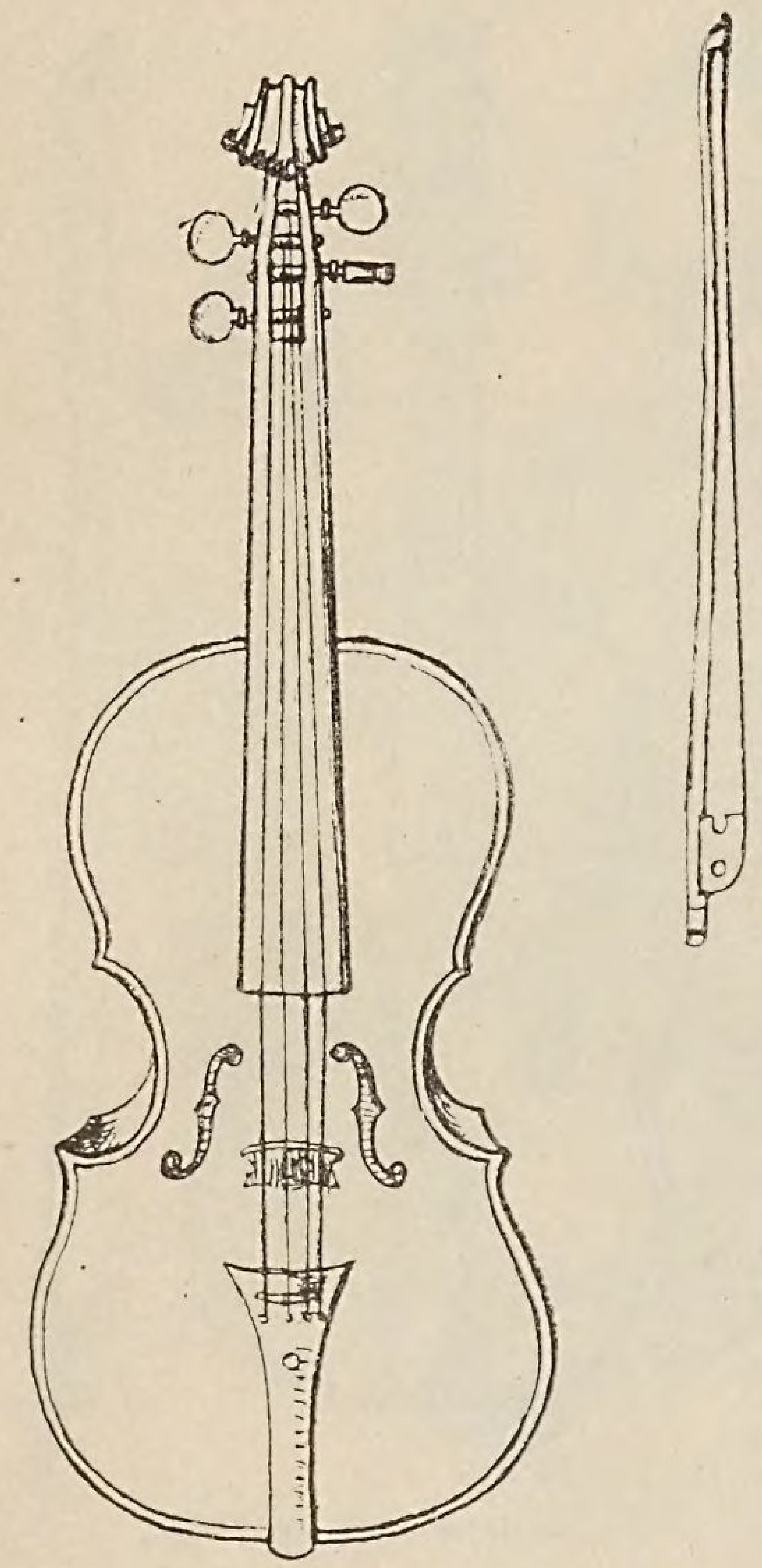
gelernt und begriffen hat». Die Laute, deren Form einer Schildkrötenschale ähnlich war, und an deren Resonnanzkörper sich ein sehr langer Hals mit dem Griffbrett anschloss, war, obwohl sie ein Lieblingsinstrument der Grossen und der vornehmen Damen war und jedermann im vollkommenen Spiel derselben eine Ehre suchte, nicht leicht zu handhaben und heben wir aus den zahlreichen Lehrbüchern dafür das von Martin Agricola verfasste, 1529 bei Rhaw in Wittenberg erschienene Werk: «Musica instrumentalis» und das von Hans Judenkönig 1523 zu Wien erschienene Buch hervor, das den Titel trägt: «Ain schone kunstliche unterweisung in diesem büecheleyn, leychtlich zu begreyffen den rechten Grund zu lernen auff der Lauten und Geygen, mit vleiss gemacht dürch Hans Judenkünig, pirtig von Schebischen Gmünd, Lutenist, yetzt zu Wienn in Oesterreich, getrückcht im 1523 Jar.» Wie viele lauten- und geigenartige Instrnmente in dieser Zeit existierten, beweist die als eine Hauptquelle der Musik des Mittelalters berachtete, zu Basel im Jahre 1511 erschienene «Musica» des Sebastian Virdung, welche gegen 50 Instrumente dieser Kategorie aufzählt, noch mehr aber das 1618 erschienene «Syntagma musicum» von Michael Praetorius, das über 100 Instrumente abbildet, wobei allerdings zu bemerken ist, dass in dieser Anzahl viele sehr primitiver Natur, andere aber wieder in der Klangwirkung ganz gleich, wenn auch in der Form verschieden sind. Die berühmtesten Lautenisten waren Heintz Holt (1413), Hans Meisinger (1447), Konrad Gerle (1460), der schon erwähnte Hans Judenkönig und der hochberühmte, von Fürsten und Königen gleich geehrte Meister Konrad Paumann von Nürnberg (gestorben 1473). Als Lautenverfertiger werden genannt



Classische Form der Geige.

*) Die Geschichte der Musikinstrumente von Dr. A. Guckeisen. Neue Musikzeitung, Jahrg. 1884 Tonger, Köln.

Laux (Lukas) Mahler, der 1415 in Bologna sesshaft gewesen sein soll, Max Unverdorben in Venedig, Hans Gerle in Nürnberg um das Jahr 1523, Hans Neusiedler, ebenfalls in Nürnberg (gestorben 1563) und die Familie der Tieffenbrucker (Duiffopruggar). Diese letztere, aus Wälschtyrol gebürtigt, in Bologna, Padua und Venedig ansässig, war wohl die berühmteste und brachte die Wiener Musik und Theaterausstellung 1892 vier Instrumente zur Ausstellung u. zwar von Caspar D. aus dem Jahre 1515 im Privatbesitz, von Leonardo D. in Padua aus dem Jahre 1587, im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, von Wendelin D. eine Lyra da gamba, wohl das einzige noch existierende Instrument, im Besitze des Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich, von Magnus D. einen langen Chitarrone im selben Besitz, endlich eine Laute aus dem Jahre 1620 und eine Mandoline aus dem Jahre 1621 beide von letztgenanntem Meister angefertigt, und im Besitze der königl. Musikinstrumentensammlung in Berlin. Wasielewsky teilt in seiner «Gescichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert» mit, dass sich im Privatbesitz zu Bonn eine Laute noch eines fünften Mitgliedes dieser Familie Ulrich D. mit der Inschrift aus dem Jahre 1521 befindet.



Stradivari-Geige.

Caspar Duiffopruggar und Caspar de Salò, letzterer ebenfalls ein ausgezeichneter Geigenbauer zu Brescia aus dem 16. Jahrhundert schufen nun als die ersten die Geigen und verdanken wir also ihnen die Entstehung des unvergleichlichen Instrumentes. Hermann Starke schreibt*): «Sie waren die Gründer der schliesslichen Vollkommenheit dieses beinahe fünf Oktaven umfassenden Solo- und Orchesterinstrumentes,

*) Die Geige, Studie nach alten Quellen und Traditionen. J. G. Seeling Dresden.

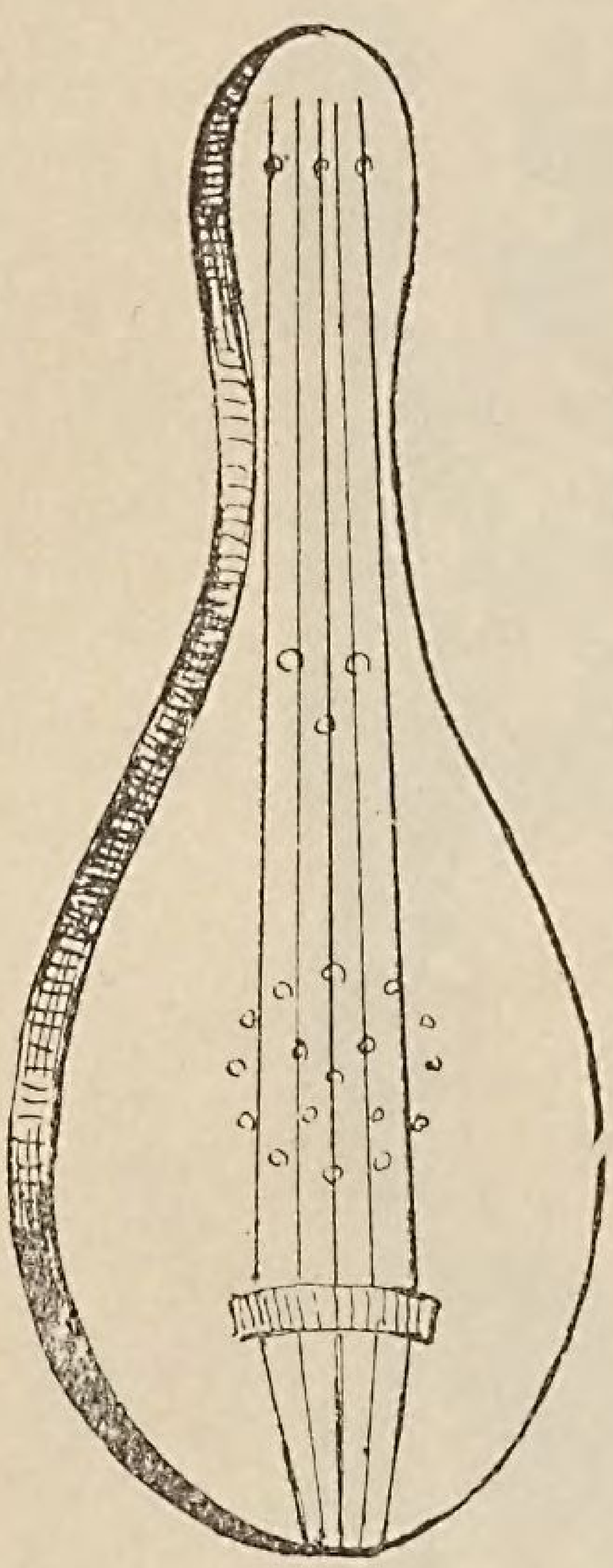
das alle und jede Eigenschaft besitzt, welche die Cantilene, die Verschiedenheit der Modulation, alle denkbaren Passagenausführungen erfordern und das allen Regungen und Empfindungen der menschlichen Seele entspricht.» Diese Umwandlung der Lauten und Violen war aber eine Notwendigkeit, welche durch die Entwickelung der dramatischen Musik bedingt gewesen, da man zur Darstellung leidenschaftlich erregter Gemütszustände und zur Charakteristik der handelnden Personen und der Situationen ein in jeder Beziehung leistungsfähiges Instrument brauchte.



Altdeutsche Musikanten.

In dem Kampfe, welchen nun die grosse Anzahl der Streichinstrumente um ihre Existenz kämpften, siegten schliesslich nur vier Arten, die Bass-Viola und die Viola da gamba, welche als Kontrabass und Violoncell in das moderne Orchester übergingen und die Viola da braccio und die Diskant-Viola, in welchen wir heute die Bratsche und die Violine wiedererkennen.

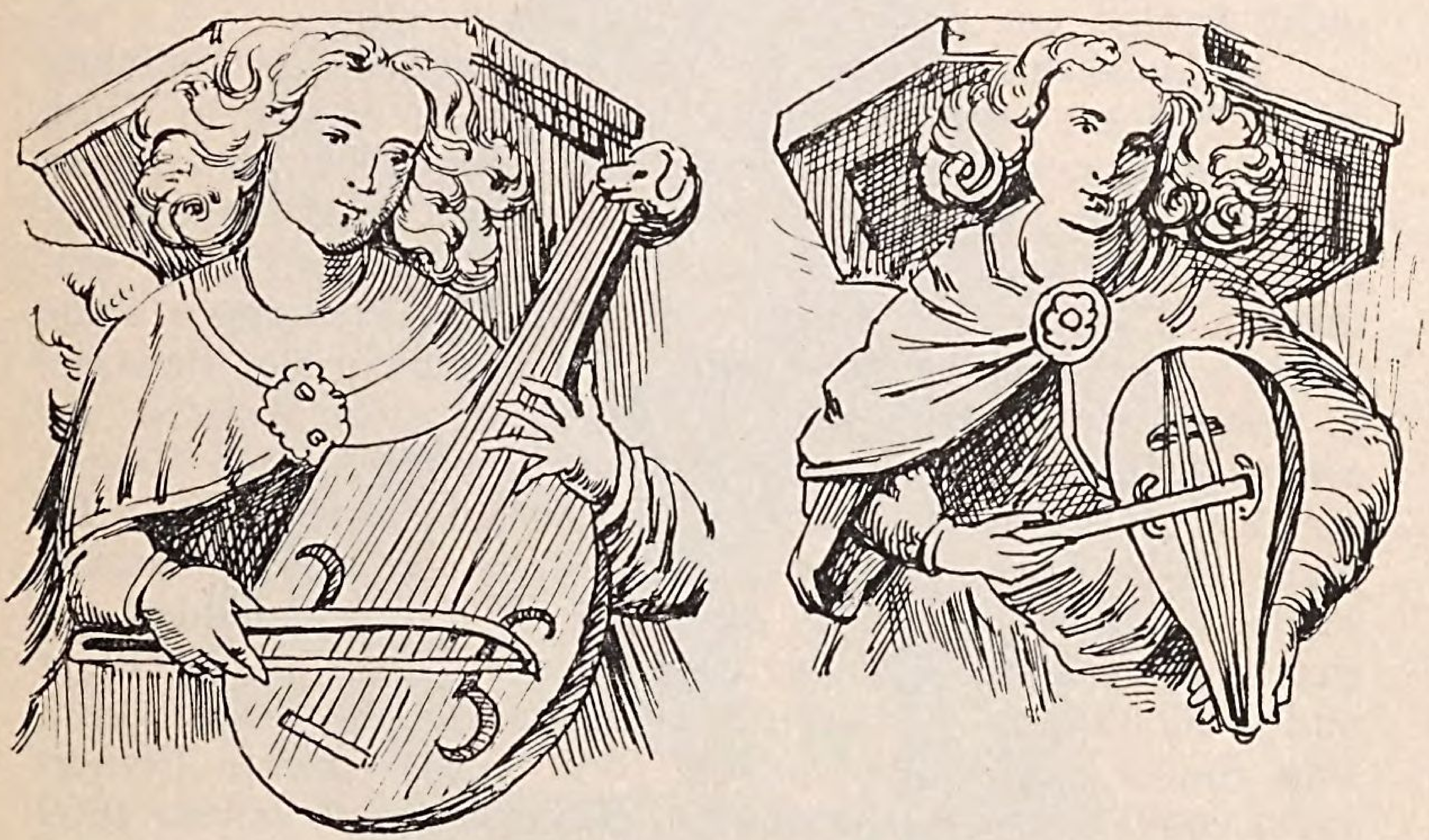
Gleichzeitig mit Caspar de Salò, der die Brescianerschule begründete, bildete sich die Cremoneser Schule, als deren ersten Vertreter Andreas Amati,*) einem vornehmen Geschlechte daselbst um 1535 entsprungen, gestorben nach dem 10. April 1611, genannt werden muss. Seine beiden Söhne, Antonio, geboren um 1555, gestorben um 1635 und Girolamo, geboren um 1556, gestorben 2. November 1630 an der Pest, führten die Entwickelung des Geigenbaues fort, aber in jeder Hinsicht vollendete Werke lieferte Girolamo's Sohn, Nicolo, geboren 3. Dezember 1596, gestorben am 12. April 1684. Die in der Benediktiner-Abtei Kremsmünster befindliche Violine mit der Bezeichnung Francesco Amati di Cremona 1640, dürfte von einem zweiten Sohne Girolamo's, geboren 26. Februar 1590 herrühren. Girolami Amati, einS ohn Nicolo's, geboren 26. Februar 1649, gestorben 21. Februar 1740, weniger bedeutend als seine Vorfahren, beschliesst die Reihe der Amati. In dem am 22. Mai 1645 unterzeichneten Ehekontrakte Nicolo Amati's wird ein Andrea Guarneri als Zeuge genannt. Derselbe um das Jahr 1626 geboren, war ein Mitbewohner und Schüler des Hauses Amati und ist in seiner Kunst des Geigenbaues der Begründer des heute noch berühmten Hauses Guarneri. Dessen beide Söhne Pietro Giovanni, der zwischen 1690 und 1725 arbeitete und Giuseppe Giov. Battista, um 12 Jahre jünger als der erstere, lieferten sehr gute Instrumente; der berühmteste aber war Giuseppe, ein Neffe des erstgenannten Andrea, 1683 geboren und nach dem Jahre 1745 gestorben. Dass derselbe den Namen Del Gesù getragen, wird von Piccolelli ebenso bestritten, als die romanhafte Erzählung, dass er im Gefängnis gestorben sein soll. Auch war er kein Schüler Stradivari's. Welchen Preis die Instrumente des Giuseppe Guarnerius heute besitzen, beweist wohl am besten die Thatsache, dass nach dem Tode Ferd. David's (1885) das in seinem Besitz gewesene Instrument des genannten Geigen-


Laute zu 5 Saiten.

*) Lauten- und Geigenmacher nach dem Werk von Giov. de Piceolellis von Emil Vogel in Berlin. Zeitschrift für Instrumentenbau von Paul de Wit in Leipzig. Jahrgg. 1892.

bauers von Professor August Wilhelmy für den Violinvirtuosen Florian Zajic um den Preis von 17 000 Mark erstanden wurde.

Die dritte berühmte Geigenbauerfamilie war endlich die der Stradivari oder Straduarius. Der Stammvater derselben, Antonius St., 1644 zu Cremona geboren, dürfte bei Amati in die Schule gegangen sein und dort bis 1668 gearbeitet haben, obwohl dafür keine Belege gefunden werden können. Seine Meisterschaft erreichte er in den Jahren 1700—1725, hier verstand er wirklich den wuchtigen Ton der Brescianer mit dem hellen, lieblichen Klange der Amati zu verbinden, und das ist die Zeit, aus welcher auch die



Geigenspielende Figuren vom Dom zu Aachen.

Instrumente geradezu unbezahlbar geworden sind. Der bekannte Violoncellvirtuose Davidow erhielt im Jahre 1887 vom Grafen Wielohorsky ein Violoncell von Straduarius 1712, also in der glücklichsten Zeit, verfertigt, zum Geschenk Für dasselbe musste er dem Verkäufer ein Violoncell von Guarnerius, 40 000 Francs und das schönste Pferd aus seinem Gestüte geben. Die Inschrift auf den Instrumenten dieses Meisters lautete: «Antonius Stradivarius Cremonensis, Faciebat Anno 17 . . A.+S. «Seine beiden Söhne Francescus Stradivarius und Omobone Stradivarius, der erste am 11. Mai 1743, der zweite am 5. Juni 1742 gestorben, lieferten gute Arbeiten, erreichten aber lange nicht die Meisterschaft ihres Vaters. Wenn nun neben diesen drei weltberühmten Familien auch noch andere Geigenbauer, deren Werke beachtens- und

schätzenswert sind, leben wie z. B. Rugieri Francesco in Cremona (1668—1720) und sein Sohn Vincenzo, Rogeri Giov. Battista ebendaselbst (1666—1725) und sein Sohn Pietro Giacomo (1700—1720) in Brescia, Linarolo Franciscus in Padua, Noverci, Siciliano Antonio um 1630 u. a. m., so hat Vidal*) doch Recht, wenn er sagt: «Dass ein gründlicher Vergleich der Geigen des Stradivarius mit denen des Guarnerius, selbst aus dessen glücklichster Arbeitsperiode zu der Überzeugung führen müsse, mit ihm (Guarnerius Giuseppe) nehme der Niedergang der italienischen Geigenbaukunst seinen Anfang». In der That begegnet man von nun an nur noch Instrumentenmachern zweiten Ranges, unter ihnen allerdings nicht wenige von achtungswerten Fähigkeiten.

In Deutschland war der unstreitig grösste Geigenbauer Jakob Stainer, geboren am 14. Juli 1621 zu Absom in Tirol. Sein Lebensgang wird sehr verschieden angegeben, wir folgen aber der von Friedrich Niederheitmann,**) nach welcher er in Cremona gewesen, um daselbst den Geigenbau zu studieren. Dass er bei Amati war, und dass ihm dieser seine Tochter zur Frau geben wollte, dafür fehlen alle Beweise, ja seine Instrumente zeigen gar keinen Einfluss Amatis. Im zwanzigsten Lebensjahre zurückgekehrt, verfertigte er Geigen für den Markt zu Hall, die er um 6 Gulden verkaufte. Im Jahre 1645 in den Ehestand eingetreten, war seine allzuzahlreiche Familie der Grund, dass er in Not und Schulden geriet und nachdem ihn die Jesuiten der Ketzerei angeklagt und 6 Monate im Gefängnis sitzen liessen, 1683 im Wahnsinn endete. Am 29. Oktober 1658 wurde er vom Erzherzog Leopold zum «erzfürstlichen Diener», am 9. Januar 1669 zum «Hofgeigenmacher» ernannt. Die Charakteristik Niederheitmanns der Stainer'schen Instrumente lautet: «Stainer wählte die Haselfichte zu seinen Decken und so viel als möglich rund gemaserte Ahornhölzer zu den Böden und Zargen. Seine Geigen sind etwas breiter und kürzer wie die der Italiener. Die Decke ist höher modelliert wie der Boden, die f Löcher sind kurz und laufen in zirkelrunden Löchern aus; die Ecken treten weit hervor. Der Hals trägt oft anstatt der Schnecke einen schön geschnittenen Löwenkopf. Wo Stainer eine Schnecke anbringt, da ist sie weiter geschweift als sonst gewöhnlich. Der gelbrote Lack ist unübertrefflich schön. Mitunter hat Stainer ein drittes Schallloch in Form eines Sterns unter dem Griffbrett eingeschnitten, man be-

*) Les instruments à archet Paris 1876.

**) Cremona, eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente. Carl Merseburger Leipzig 1877.

merkt, dass in diesem Falle die f Löcher enger wie gewöhnlich sind. Seine Celli haben das Modell der Kontrabässe, d. h. die Oberzargen verbinden sich nach oben gebogen mit dem Hals des Instrumentes. Er bezeichnete seine Geigen mit der Signatur: «Jacobus Stainer in Absom Prope Oenipontum. (Jahreszahl)». Er begründete die Geigenbauschule in Tirol, deren Mittelpunkt das Städtchen Mittenwald wurde, woselbst noch heute die Geigenfabrikation im grossen betrieben wird.



Arcangelo Corelli.

Bei der Violine trat der merkwürdige Fall ein, dass man ein vollständig fertiges Meisterinstrument hatte, aber noch keine Meister. Was das Instrument leisten konnte, ging hoch über die damalige musikalische Technik hinaus. Man kannte kein Passagenspiel und verstand den vollen Tonumfang nicht auszunützen. Erst Ende des 17. Jahrhunderts lernte man die zweite und dritte «Lage» der Hand ausnützen und schuf hier das Instrument eine neue Epoche der Musik.

Der Schöpfer des modernen Violinspieles, der Begründer unserer Schule und der grösste Virtuose seiner Zeit war Arcangelo Corelli, 1635 zu Fusignano bei Imola geboren,

erregte in Frankreich und Deutschland ungeheueres Aufsehen und liess sich endlich in Rom nieder, wo er vom Kardinal Ottoboni als Dirigent seiner Hauskapelle engagiert wurde. Seine Landsleute nannten ihn il virtuosissimo di Violino e vero Orfeo de nostri tempi; Matheson bezeichnete ihn als den «Fürsten aller Tonkünstler». Seine Hauptwerke sind 48 dreistimmige Sonaten für 2 Violinen und entweder Orgelbass, Cembalo, Bassviole, Basslaute oder Cello als dritte Stimme, 12 zweistimmige Sonaten für Violine und Combalo, 9 Sonaten für 2 Violinen und Cembalo und 12 Concerti grossi für 2 Violinen und Cello als Soloinstrumente und zwei weitere Violinen, Viola und Bass als Begleitungsinstrumente. Die Formen sind klein, unfertig, aber nobel. Die Tanzformen sind noch überwiegend, da diese Reihenfolge von Tänzen aber nicht zum Tanzen, sondern zum Vortrag in gewählter Gesellschaft bestimmt waren, nannte man diese Formen Sonata da camera, Kammersonate. Corelli starb am 8. Januar 1713. Antonio Vivaldi, geboren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, lebte eine Zeit lang als Kapellmeister des Landgrafen Philipp von Hessen-Darmstadt in Deutschland, kehrte aber 1713 nach Venedig zurück, wo er zum Direktor des Konservatoriums la Rièta ernannt wurde und in dieser Stellung bis zu seinem Tode verblieb. Sein Hauptverdienst lag in der Ausbildung des Kammerkonzertes für eine Solovioline mit Begleitung des Orchesters in einer Form, die lange Zeit mustergiltig blieb. J. S. Bach kultivierte das Concerto da Camera, wo nur ein Soloinstrument vom Orchester begleitet wird, F. G. Händel das Concerto grosso, in welchem mehrere Soloinstrumente konzertieren. Francesco Geminiani, nicht nur als Instrumentalkomponist, sondern auch als musikalisch-didaktischer Schriftsteller berühmt, geboren 1666 zu Lucca, hauptsächlich in England lebend, woselbst er auch am 17. September 1762 starb und Francesco Maria Veracini, geboren zu Florenz 1685, Kammerkomponist des Kurprinzen Friedrich August von Sachsen in Dresden, gestorben gegen 1750 bei Paris, vervollkommneten die Violinsonate immer mehr und mehr, aber zur höchsten Vollendung brachte sie Giuseppo Tartini. Indes auch durch das Entstehen und allmähligen Wachsen der Klaviersonate verlor sie nach und nach ihren Einfluss, bis dann beide Instrumente einen Bund miteinander schlossen, womit der Musikwelt die Sonate für Violine und Klavier gegeben werden konnte. Vor dieser Verbindung war das Klavier, wie wir später sehen werden, eigentlich nur ein begleitendes Instrument, dessen Ton einförmig, ohne Ausdruck, kurz und schwächlich erschien. Die

Violine dagegen hatte den breiten seelenvollen Klang und die Fähigkeit, jeder Empfindung Ausdruck zu geben.

Giuseppe Tartini, am 11. April 1692 geboren, war von seinen Eltern bestimmt, die Rechtswissenschaft zu studieren, doch eine Heirat mit einem Mädchen aus vornehmem Hause zwang ihn zur Flucht und verbarg er sich zwei Jahre im Minoritenkloster zu Assisi, wo er sich ganz dem Studium des Violinspieles widmet und als fertiger Künstler wieder in die Welt hinaustritt. Sein Ruf als Violinvirtuose wächst so rasch, dass er aufgefordert wird, mit dem obengenannten Veracini in einen Wettstreit einzutreten; er hört diesen gefährlichen Gegner, zieht sich aber wieder in sein Exil zurück, um aufs Neue zu studieren und der Ausbildung seiner Technik die ganze Zeit zu widmen. Sein Feuergeist, seine reiche Phantasie, seine enorme Thatkraft und seine wirklich eiserne Ausdauer bringen es dahin, dass er, nachdem er an der Violine und am Bogen einige Änderungen gemacht hat, als ein das Instrument vollkommen und in unerreichter Weise beherrschender Meister in die Welt hinaustreten kann. Obwohl in Padua als Soloviolinist des von Valotti geleiteten Orchesters der Kirche des heiligen Antonius angestellt, dringt sein Ruf doch über die Grenzen seines Vaterlandes. So wird er 1723 zu den Krönungsfeierlichkeiten Kaiser Karls IV. nach Prag berufen und urteilt Quantz, der ihn hier hört, über ihn in folgenden Worten: «Er war in der That einer der grössten Violinspieler. Er brachte einen schönen Ton aus dem Instrument. Finger und Bogen hatte er in gleicher Gewalt. Die grössten Schwierigkeiten führte er ohne sonderliche Mühe sehr rein aus. Die Triller, sogar Doppeltriller, schlug er mit allen Fingern gleich gut. Er mischte, sowohl in geschwinden als langsamen Sätzen viele Doppelgriffe mit unter und spielte gern in der äussersten Höhe». Und Lahoussaye, einer seiner hervorragendsten Schüler schreibt: «Nichts könnte das Erstaunen und Bewundern ausdrücken, welches mir die Vollendung und Reinheit seines Ton's, der Reiz des Ausdruckes, die Magie seiner Bogenführung, mit einem Wort, die gesamte Vollendung seiner Leistungen verursachte». In Prag wurde er vom Grafen Kinsky auf drei Jahre für seine Kapelle engagiert, dann aber ging Tartini wieder nach Padua, wo er in seine ehemalige Stellung eintrat und bis an sein Lebensende verblieb. Hier gründete er seine Violinschule, die europäischen Ruf erlangte und in welche Schüler aus Italien, Frankreich und Deutschland strömten. Gleichwohl Techniker im höchsten Sinne des Wortes, war er aber auch derjenige, der die Virtuosität nie

um ihrer selbst willen ausübte und auch solche Neigungen bei einen Schülern nicht aufkommen liess. 1714 entdeckte er das musikalische Phänomen des sogenannten dritten Klanges oder Kombinations~~fonds~~, d. h. des Mitklingens eines tieferen Tones bei Angabe zweier konsonierender höherer Töne, welche Entdeckung er in zwei Abhandlungen: Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia (Padua 1754) und in «De' principi dell' armonia musicale contenuto nel diatonico genere» (Padua 1767) in ziemlich schwulstiger und oft unklarer Weise darlegte und welche, obwohl sie von seinen Zeitgenossen, besonders aber von J. J. Rousseau vielfach bekämpft, in neuerer Zeit doch von Helmholtz vollständig erkannt und erklärt wurde. Tartini, der Markstein, von dem das Violinspiel rasch aufsteigend über Viotti und Rode zu dem höchsten Gipfelpunkte Spohr führte, den seine Landsleute, «maestro delle nazioni» nannten, starb nach einem reich bewegten Leben am 16. Februar 1770 zu Padua und liegt sein Leichnam in der dortigen Katharinenkirche begraben. Er bildet mit Corelli und Viotti ein Dreigestirn, dessen hellleuchtender Glanz gar nie erlöschen wird.

Von den Blasinstrumenten haben wir schon im Altertum zu sprechen Gelegenheit gehabt, denn sowohl die Griechen, wie auch die Römer, Ägypter und alle anderen zivilisierten Völker hatten dieselben im Gebrauch. Mit der Entstehung des Christentums und dem Vordringen der Vokalmusik verschwinden die Blasinstrumente vollständig, und nur von den Spielleuten im 12. und 13. Jahrhundert wird uns berichtet, dass sie die Kunst des Flötenspielens ausgeübt haben. Die Flöte, in ihrer Grundform der unserigen ähnlich, taucht erst wieder mit der Gründung stehender Heere auf, wo sie unter dem Namen «Schweizerpfeife» mit der Trommel vereint auftritt. Dann wird ihr in den vier Kategorien als Diskant-, Alt-, Tenor- und Bassflöte in der Kunstmusik Beachtung geschenkt und schrieben S. Virdung (2. Hälfte des 15. u. Anfang des 16. Jahrhund.) und M. Agricola (1486—1556) Anweisungen, die Flöte zu spielen. Während die heutige Flöte an der Seite angeblasen wird, entstanden aus der geraden, mittelst Blättchen zu intonierenden griechischen Flöte die Schalmeien, aus denen sich dann unsere Oboen, Klarinetten und Fagotte herausbildeten. Vom Fagott erzählt man, dass es 1539 vom Kanonikus von Ferrara Afranio erfunden sei. Im selben Jahre bringt dieses Instrument auch A. T. Albanesio in seiner Schrift: «Introductio in Chaldaicam linguam» in einer Abbildung. Die Oboe war bis zum 18. Jahr-

hundert sehr einfach und wird erst von dieser Zeit an nach und nach vervollkommnet. Die Klarinette wird im Orchester erst sehr spät eingeführt. Sie soll schon 1696 vom Nürnberger Flötenmacher Demmer erfunden worden sein, aber Matheson erwähnt sie in seinem 1713 erschienenen «neu eröffneten Orchester» nicht.

Auch das Horn und seine Abarten fanden in der Kunstmusik bis zum 17. Jahrhundert keinen Eingang, aber die «fremden Leute» übten diese Instrumente fleissig und sind auch ihnen die verschiedenen Gestaltungen zu danken. Gleichwohl stand das Horn und darunter ganz besonders das Jagdhorn, in hohem Ansehen; es wurde von der höheren Gesellschaft gerne getragen. Erst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde das Jagd- oder Waldhorn in die Kunstmusik eingeführt und führt Köchel in seinem Werke: «Die kaiserliche Hofkapelle in Wien» zwei zwischen 1712 und 1740 angestellte Waldhornisten an. Auch in Deutschland bürgert sich das Instrument ein und wird es von J. S. Bach und F. G. Händel bereits als Füllstimme im Orchester verwendet. Die Trompete, wie das Horn, die Posaune und die Trommel zu den ältesten Instrumenten zählend, war bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Instrument, dessen verschiedene Tonhöhen durch Verschiedenheit der Lippenstellung und des Anblasens hervorgebracht wurden, da man erst um diese Zeit die ersten Klappen einführte. Die Trompeter standen in hohem Ansehen, sie hatten Privilegien, die schon aus dem Jahre 1426 herrührten u. in welchen «die Kunst der Trompeter und Pauker ausdrücklich als eine adelig ritterlich freie Kunst bezeichnet und immer hervorgehoben wird, dass man einen Trompeter oder Pauker einem Offizier gleichhalten solle». Die Trompeter bildeten eine privilegierte Zunft, eine Kameradschaft, über welche der Kurfürst von Sachsen die schutz- und richterliche Oberherrschaft führte. Sie wussten alle ihre Instrumente in vollendeter Weise zu handhaben und trugen durch ihre Aneiferung viel zur Entwickelung der Instrumentalmusik bei, so dass Bach und Händel sie in ihren Kunstwerken berücksichtigen mussten. Die Trompetenmusik, die vom deutschen Kaiserhofe in alle Weltgegenden drang, liess auch den echt deutschen Tusch, ein Losschmettern der Trompeten unter Trommelwirbel, bis sie sich endlich in einem Dominantakkorde vereinigen, entstehen und ihr ist auch eine neue musikalische Form, der Marsch, zu verdanken. Die Trompetenmusik wurde als muterweckend, beim Heere verwendet, und ist die Geschichte des Marsches bis in den Beginn des 30jährigen Krieges zurückzuführen.

Die Benutzung der einzelnen Instrumente im 16. und 17. Jahrhundert zeigt nun eine Darstellung der ersten Opernkomponisten. Peri liess die Gesänge, um seine Werke den Tragödien des klassischen Altertums möglichst ähnlich zu formen, von «Flöten und Saiten» begleiten. Caccini, einen Schritt weiter gehend, schildert selbst den von ihm dabei eingehaltenen Vorgang, indem er schreibt: «Es stützt sich die Harmonie der in vorliegender «Eurdice» Recitierenden auf einen kontinuierlichen Bass, bei dem ich die Quarten, Sexten, Septimen, sowie die notwendigeren grossen und kleinen Terzen bezeichnet habe, indem ich sonst die Anwendung der Mittelstimmen an gehöriger Stelle dem Urteil und der Kunst der Spielenden überlasse. Die Bassarten habe ich einige Male gebunden, damit nicht beim Durchgehen der vielen Dissonanzen, die dabei vorkommen, die Saite wieder angeschlagen und das Gehör beleidigt werde.» Über die Oper «Dafne» von Gagliano erschien 1608 ein Vorbericht welcher sagte: «Vor allem gebe man darauf acht, dass die Instrumente, welche die einzelnen Stimmen begleiten sollen, an einem Orte aufgestellt werden, von dem sie den Recitierenden ins Gesicht sehen können, damit sie, besser sich vernehmend, zusammen fortschreiten; man sorge dafür, dass die Harmonie weder zu stark, noch zu schwach sei, sondern so, dass sie den Gesang leite, ohne das Verständnis der Worte zu hindern; die Art zu spielen sei ohne Ausschmückungen mit Rücksicht darauf, nicht die gesungene Consonanz anzugeben, sondern diejenigen, welche geeignet sind, jene zu unterstützen, indem man ununterbrochen eine lebendige Harmonie unterhält. Vor dem Herunterlassen des Vorhangs (d. h. am Beginn des Stückes) ertöne, um die Zuschauer aufmerksam zu machen, eine Sinfonie von verschiedenen Instrumenten, die zur Begleitung der Chöre und zum Spielen der Ritornelle gebraucht werden». An anderer Stelle wird geschrieben: «Zu Apoll's Worten muss ein vollerer Klang als gewöhnlich ausgehen. Daher mögen sich vier Violinspieler an einen der nächsten Ausgänge der Szene begeben, wo sie von den Zuhörern nicht erblickt werden, sie selbst aber den Apollo sehen können, und je nachdem er den Bogen auf die Lyra setzt, spielen sie die drei vorgeschriebenen Noten, indem sie darauf achten, die Bogenstriche gleichmässig zu ziehen, damit es nur ein Bogen zu sein scheine. Diese Täuschung, nur Sachverständigen bemerkbar, gewährt ein nicht geringes Vergnügen». Dazu bemerkt nun E. O. Lindner in seiner Schrift «Zur Tonkunst»: «Die Stelle von der ausserordentlichen Verwendung der vier Violinspieler

könnte jedoch eine falsche Vorstellung erwecken. Man könnte daraus auf eine wesentliche, selbständige Beteiligung des Orchesters schliessen. Dies wäre aber durchaus irrtümlich. Die Mitwirkung der vier Violinen bei dem Angeben dreier sehr einfacher in Noten ausgeschriebener Akkorde ist vielmehr das einzig selbständige Instrumentale, was in jener Komposition der Dafne zu finden ist. Dieselbe gleicht im übrigen vollständig den Partituren Peri's und Caccini's, bei diesen aber hatte es mit der Instrumentalmusik eine eigene Bewandtnis. Allerdings wirkten schon bei der Ausführung der Euridice eine Menge Instrumente, namentlich Violen und das damalige Klavicembalo mit, doch ist für diese keine eigentliche Partie notiert. Ausser den mehrstimmigen Chören, deren einzelne Stimmen gleichzeitig auf Instrumenten gespielt wurden, zeigen die gedruckten Partituren, mit Ausnahme einer einzigen Stelle bei Peri, wo der Gesang eines Hirten durch das sehr einfache Zwischenspiel eines Triflauto begleitet wird, lediglich die einzige Singstimme mit einem dazu gehörigen, oft sehr schwerfälligen Bass, über welchen sich generalbassmässig einzelne Zahlen notiert finden. Die mitwirkenden Instrumente füllten demnach die angezeigten Akkorde nach Belieben aus, und diese gaben lediglich eine harmonische Unterstützung der gesungenen Oberstimmen ab. Überdies war die ganze Mitwirkung der Instrumentalisten lediglich für die darstellenden Sänger, nicht aber für die Zuhörer berechnet. Diese sahen von dem hinter der Szene befindlichen Orchester nichts und sollten sogar die Begleitung so wenig als möglich hören».

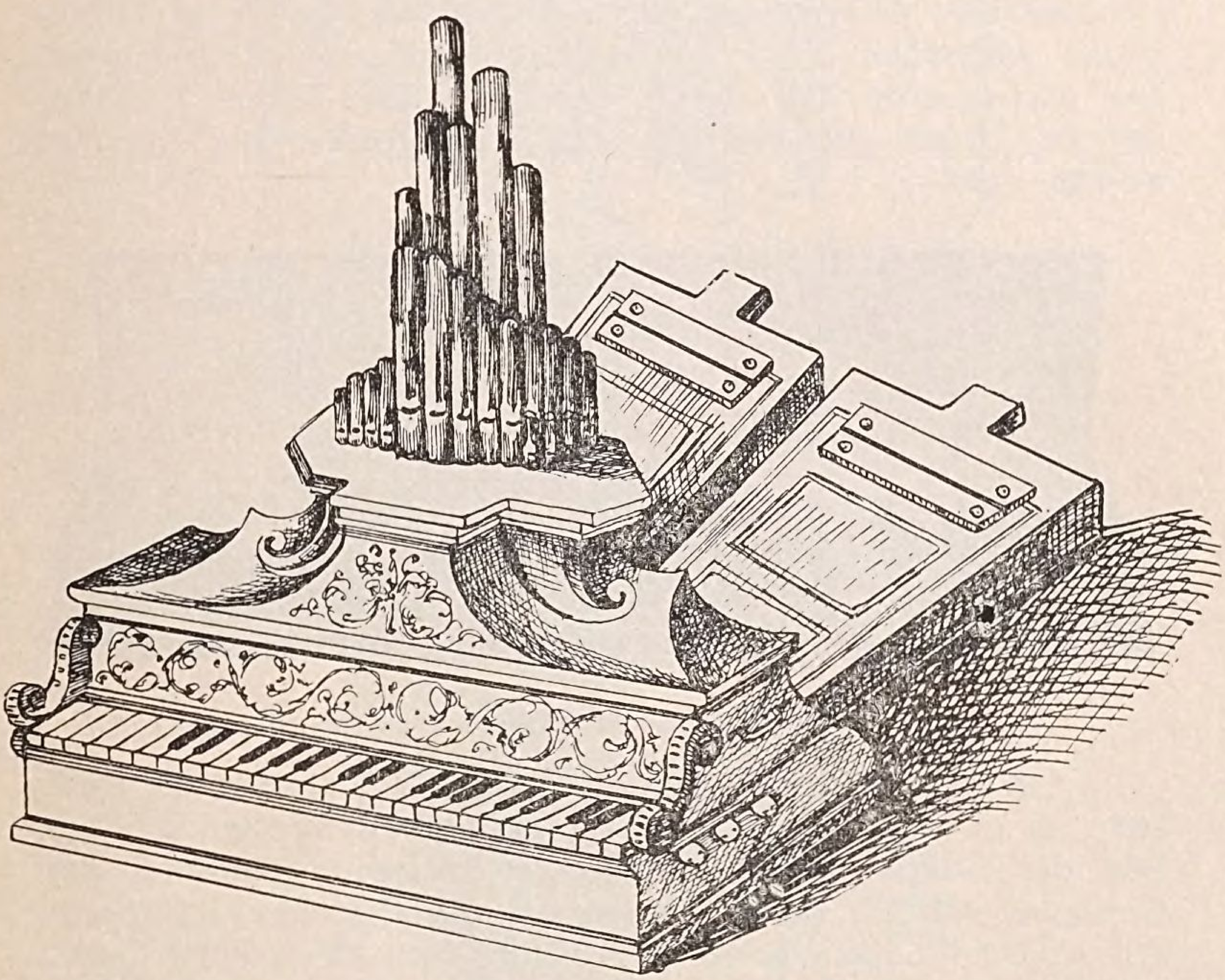
In diesen erbärmlichen Zustand des Orchesters im Anfang des 17. Jahrhunderts brachte Monteverde insofern eine Änderung, als er ein bestimmt zusammengesetztes, aus Klavicembalo, Flöten und Rohrwerken und den verschiedenen damals existierenden Streichinstrumenten bestehendes Orchester schuf. Cavalli, sein Schüler, führte die Toccata-Ouverture und das Ballet ein. Aus ersterer gestaltet dann Lully, von dem wir später hören werden, die Sinfonie in zwei oder drei Sätzen heraus, welche Form sich bis zu Händels Zeit erhielt. Lully konnte aber auch schon über ein reicheres Orchester verfügen, und trat zu seiner Zeit das Streichquartett als Basis für die ganze Instrumentation hervor. Die Blechinstrumente dagegen wurden noch selten verwendet. Das Orchester verlangte nun schon gute Musiker, tüchtige Generalbassspieler und traten die Virtuosen, deren wir mehrere schon erwähnt haben, hervor. Für sie wird das Konzert und die Sonate geschaffen, während das Orchester als selb-

ständiger Ausführungskörper die Suite erhält. Die Sonate und die Suite sind anfangs ihrer Entstehung fast gleich geartet, die erstere erhält aber bald in ihren verschiedenen Sätzen ein einheitliches Gepräge, während die Suite aus loser Aneinanderreihung verschiedener Tanzformen gebildet wird. Den konzertierenden Solisten werden dann Begleiter, welche wenigstens den Bass angeben, an die Seite gestellt und so verdanken dieser Anregung wieder die Duette, Terzette, Quartette, Quintette und Sextette ihre Entstehung. Damit war die feste Grundlage gegeben, auf welcher der mächtige, deutsche Geist die bewunderungswürdigsten Kunstwerke aufbauen konnte.

2. Die Orgel und das Klavier.

Wie wir bereits in § 2 des II. Kapitels dieses Buches erwähnten, war die Orgel bis zum 11. Jahrhundert ein sehr unhandsames Instrument, das zur harmonischen Begleitung einer Choralmelodie nicht verwendet werden konnte. Erst im 12. und 13. Jahrhundert gelang es deutschen Orgelbauern, die Tastatur bis zu zwei und einhalb Oktaven zu vermehren und die Tasten so klein zu machen, dass sie mit den einzelnen Fingern bequem angeschlagen werden konnten. Auch die Pfeifenchöre wurden in Oktaven und Quinten gestimmt und zwei Manuale verwendet, von welchen das obere Diskant, das untere Bass genannt wurde. Eine sehr wichtige Erfindung machte der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts lebende Organist an der Markuskirche in Venedig, Bernhard der Deutsche, indem er 1470 oder 1471 die Orgel mit einem Pedal, d. i. eine Klaviatur für die Füsse, versah. Die Erfindung dieser Pedale, welche bereits 1475 in Nürnberg, 1493 in Bamberg und 1499 in Braunschweig eingeführt wurde, hatte die Scheidung der Orgelstimmen zur Folge und brachte dies dann auch auf die Idee der Springladen, Registerzüge, Dämme und Parallelen. 1475 vermehrte der Orgelbauer Konrad Rothenburger die Tastatur und versah die Obertasten mit Elfenbein, die Untertasten mit Ebenholz. Das Material der Pfeifen bestand damals entweder aus Holz oder Zinn, Blei, Silber und anderem Metall. Auch auf die Ausschmückung verwendete man sehr viel, und wird erzählt, dass die Orgel, welche der byzantinische Kaiser Theophilus bauen liess, «mit kostbaren Steinen und goldenen Bäumen ausgeschmückt war, auf welchen Vögel sassen, welche die Stelle der kleinen Pfeifen vertraten und sangen,

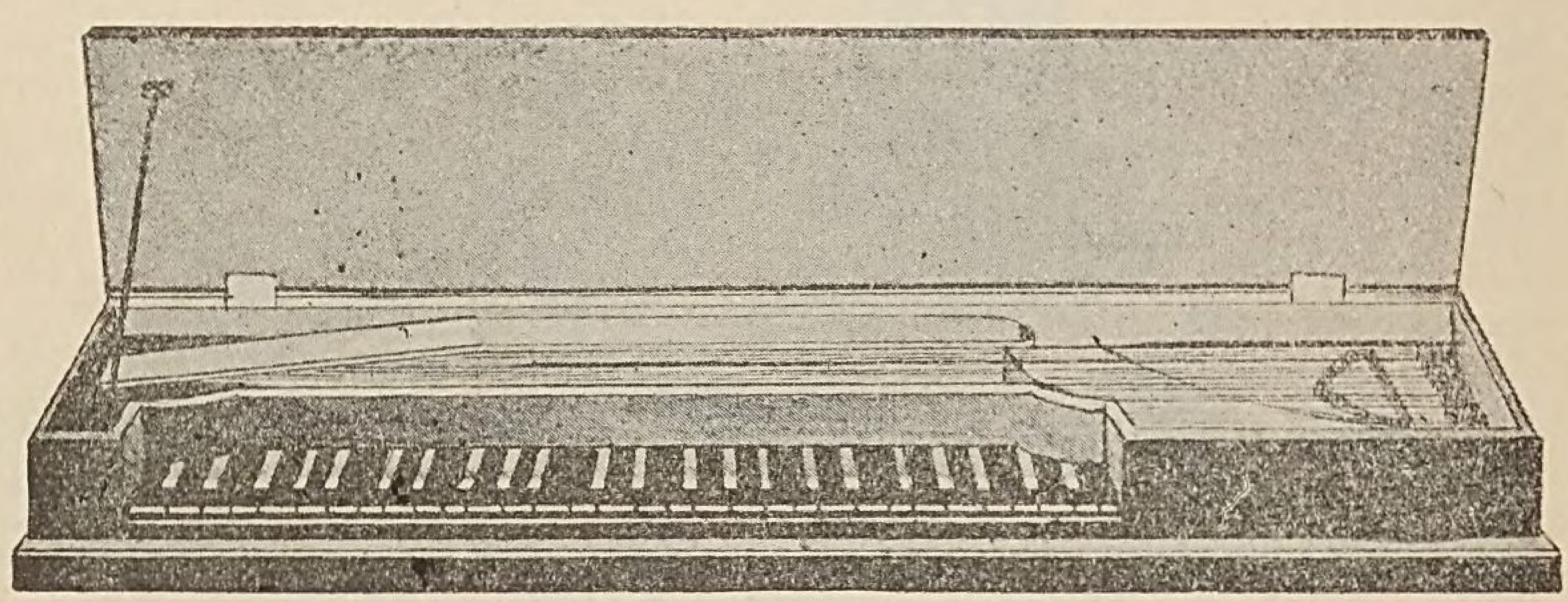
indem ihnen der Wind durch verborgene Röhren zugeführt wurde». Die Klosterkirche des Escurials bei Madrid besass eine Orgel aus «gediegenem Silber», und ein Herzog von Mantua bekam von einem neapolitanischen Künstler eine Orgel, «deren Lade, Pfeifen, Klavier, ja sogar die Aussenseite der Bälge von Alabaster gewesen sein soll». Im 16. Jahrhundert wurde die vielen Reparaturen ausgesetzte Springlade, worin jeder Ton sein besonderes Ventil hatte, durch die Schleiflade ersetzt, und der Ungleichmässigkeit der Windzufuhr wusste Christian Förner in Wettin bei Halle durch die Erfindung der Windwage abzuhelfen. Am wichtigsten



Orgel aus dem 14. Jahhrundert.

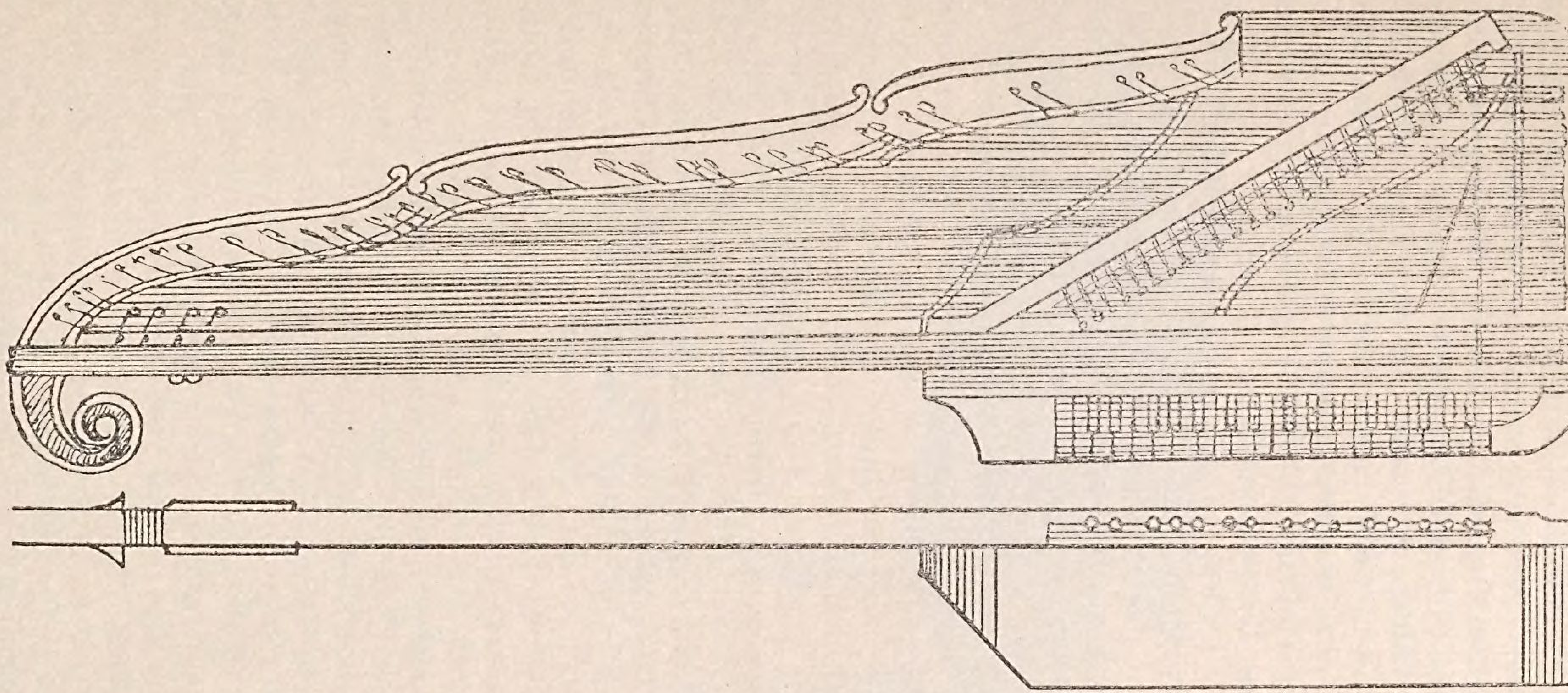
aber war die Entdeckung des Esaias Compenio im Jahre 1590, dass gedeckte Pfeifen den eine Oktave tieferen Ton geben als offene Pfeifen. Dadurch war viel Material, Platz und natürlich auch Kosten erspart. Welche Dimensionen diese Instrumente schon im 16. Jahrhundert annahmen, beweist die in Breslau in der Marien-Magdalenenkirche stehende Orgel, welche aus 36 klangbaren Stimmen, 3 Manualen und Pedal, 114 Pfeifen von Zinn, 1567 von Metall und 53 von Holz bestand. Diese 1734 Pfeifen bekamen die Luft aus

12 Bälgen. Diese alten Orgeln hatten aber den Nachteil, dass man darauf nur einige rein klingende Tonarten spielen konnte und namentlich diejenigen mit mehreren Vorzeichnungen, wie Cis- und Fisdur vermeiden musste. J. S. Bach, Fux, Mattheson und Sorge bemühten sich aber, der Orgel eine möglichst reine Grundstimmung zu geben, um alle Tonarten rein spielen zu können. Der Meinungskampf über diese Theorie zog sich ein volles Jahrhundert hin, bis endlich die Praktiker durch die 1756 erschienene Schrift des Instrumentenfabrikanten Barth. Fritzen auf den richtigen Weg gewiesen wurden. Auch die Orgelbauer des 17. und 18. Jahrhunderts, ihnen voran der bedeutendste, Gottfried Silbermann, gestorben 1753, verbesserten nnd vervollkommneten das Instrument, das durch die Kraft und Majestät seines Klanges wohl die Königin der Musikinstrumente genannt werden darf.



Klavichord aus dem 16. Jahrhundert.

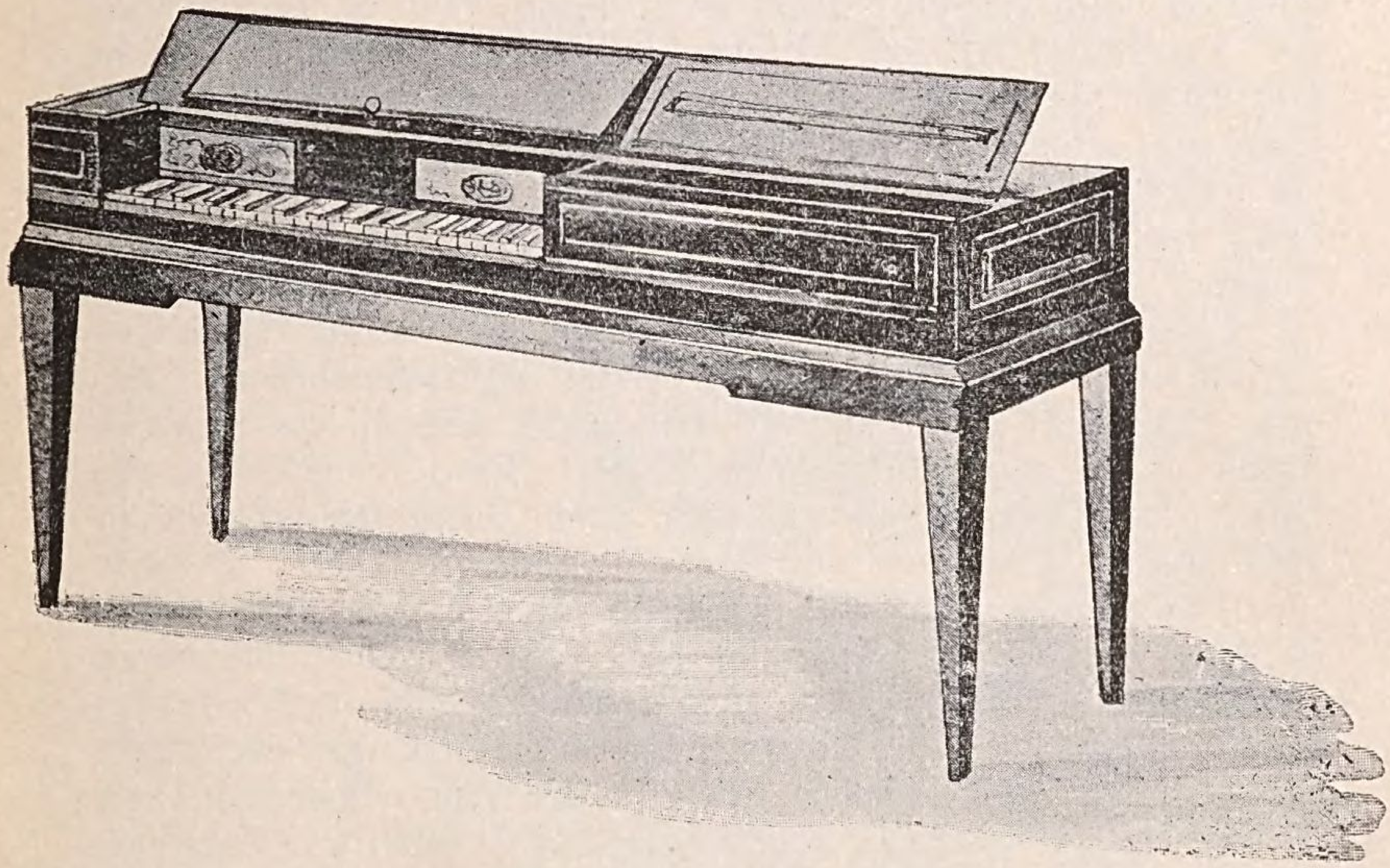
Von einem Orgelspiele konnte naturgemäss erst die Rede sein, als die Tasten mit den Fingern gespielt werden konnten. Als die ersten Organisten werden genannt Andreas und Giovanni Gabrieli, beide von uns schon besprochen, Luzzaschi, der nächst Claudio Merulo als der grösste italienische Orgelspieler des 16. Jahrhunderts gepriesen wird und dessen Ricercari, freie Orgelphantasien, berühmt sind, Girolamo Diruta, der 1593 Organist an der Kathedrale zu Gubbio im Kirchenstaate wurde und bei Merulo studiert hatte, Fiorenzo Mascera, dessen «X Canconi Francesi» in Woltz's Tabulaturae Musices Organicae 1617 erschienen, die beiden Milleville, Alexander und Franz, von denen der letztere der Lehrer Frescobaldi's wurde, und endlich dieser selbst. Girolamo Frescobaldi wurde 1587 oder 1588 geboren und kam gegen 1630 als Organist an die Peterskirche in Rom. Als er daselbst das erste Mal spielte, sollen nach der Erzählung Baini's 30 000 Zuhörer dabei ge-



Tragbares Klavier.

wesen sein. Aus allen Teilen der Welt strömten Andächtige nach Rom, um Frescobaldi zu hören, der als erster den fugenartigen Vortrag einführte und denselben auch begründet haben dürfte. Berühmt waren auch Giovanni Batista Grillo, 1619 als erster Organist an die St. Markuskirche in Venedig berufen, und Adriano Banchiero, Mönch und Titularabt des Olivitaner-Ordens, Organist an der Kirche San Michele zu Bosco, geboren 1567, gestorben 1634. Ausserhalb Italiens war einer der bedeutendsten Organisten der um 1561 in Deventer in Holland geborene, grösstenteils in Amsterdam lebende Jan Pieter Sweelinck, gestorben am 16. Oktober 1621. Als Lehrer stand er so hoch, dass Schüler aller Herren Länder zu ihm kamen. In London erfreute sich der 1672 an die Westminster Abtei berufene Organist Henri Purcell, auch als dramatischer Komponist sehr beliebt und 1695 gestorben, eines bedeutenden Rufes, in Paris waren es Louis Couperin, geboren 1630, gestorben 1665, Organist an St. Gervais und an der königlichen Kapelle in Versailles und dessen Bruder François, geboren 1631, gestorben 1701, welche als Organisten hervorragendes leisteten. Im deutschen Reiche sind als berühmte Organisten zu nennen Jacob Praetorius (Schulz) geboren 1581, Schüler des Sweelinck in Amsterdam, gestorben 1651, Samuel Scheidt, geboren 1587, gestorben 1654, der den neuen freien Orgelstil begründen half, drei Ahnen des grossen Deutschen Joh. Seb. Bach, Heinrich Bach, Organist zu Arnstädt, geboren 1615, gestorben 1691 und dessen beide Söhne Johann Christoph, 1643 geborèn, gestorben 1703, Organist zu Eisenstadt und Johann Michael, der in den Niederlanden, England und Amerika ein sehr unstätes Leben führte, später sich in Göttingen als Advokat ansässig machte und hier eine «kurze u. systematische Anleitung zum Generalbass und der Tonkunst überhaupt, mit Exempeln erläutert, zum lehren und lernen entworfen», herausgab. Der berühmteste Meister des Orgelspielens war Dietrich Buxtehude, geboren 1635 zu Helsingör in Dänemark, wo sein Vater als Organist an der Oleikirche thätig war. Schubart (1743—1791) sagt in seinen «Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst» über ihn: «Die Haut würde einem heutigen Organisten schaudern, wenn er ein Allabreve oder eine Fuge von einem Buxtehude auf der Orgel vortragen hörte. Das einfachste Thema führte er so kunstvoll und richtig aus, webte es so labyrinthisch ineinander und fand doch durch dieses Labyrinth immer wieder den richtigen Ausgang, dass man darüber erstaunen musste!» Von 1669 an Organist zu Lübeck, wanderte einst Joh. Seb. Bach zu ihm, um ihn

spielen zu hören. Er kann wirklich der Vorläufer Bach's genannt werden, denn was dieser in vollendeter Form auf dem Orgelgebiete geschaffen, das hat Buxtehude in trefflichster Weise vorbereitet. Ihm an die Seite gestellt zu werden verdient Johann Pachelbel, geboren 1653 in Nürnberg, kurze Zeit an der Seite des später noch zu nennenden Kaspar Kerl in Wien, 1675 Hoforganist in Eisenach, dann in Erfurt, Stuttgart Gotha, und schliesslich wieder in Nürnberg, wo er 1703 starb. Auch Wien beherbergte eine grosse Zahl der hervorragendsten Organisten. Bereits 1493 kam der deutsche



Hammerklavier.

Orgelvirtuose Paul Hofhaimer, 1459 zu Radstadt in Steiermark geboren, als Hofmusikus zu Kaiser Friedrich III. und Maximilian I., welcher ihn besonders schätzte und in den Adelstand erhob. Auch der König von Ungarn verlieh ihm 1515 anlässlich einer Aufführung im Stephansdome den Orden vom goldenen Sporn. Auch als Lehrer sehr geschätzt, kamen viele Musiker, wie Argentin aus Bern, Buschner aus Konstanz, Konrad aus Speier, Schachinger aus Padua und Luxinus aus Strassburg nach Wien, um den berühmten Meister zu hören. In Hofdiensten stehen weiters H. Grauendorfer 1545 und Ch. Krall 1564.

Auf Kosten Kaiser Ferdinand's III. wird der in Sachsen 1625 geborene Johann Kaspar Kerl zu Carissimi und Frescobaldi

nach Rom geschickt und dann als Hoforganist in Wien angestellt. Bei der Krönung Kaiser Leopolds I. in Frankfurt 1658 erregt er solches Aufsehen, dass ihn der Kaiser in den Adelstand erhob. Bald darauf aber verlässt er Wien, um in bayerische Dienste zu treten. 1673 kommt er nach der Kaiserstadt zurück, wo er Domorganist an St. Stephan wurde. Gestorben ist er nach dem Totenregister der Augustinerkirche in München nicht wie allgemein angegeben wird, 1690 sondern 1693. — Als letzten Meister führen wir noch Jakob Frohberger an. 1635 zu Halle als Sohn eines Stadtkantors geboren, kam derselbe 1650 nach Wien, wo er durch Kaiser Ferdinand III. zu Frescobaldi nach Rom geschickt und 1655 als Hoforganist in Wien angestellt wurde. «Sein Spiel war grossartig, wie man es in Deutschland bisher noch nie gehört, und die Kunst sämtliche Register zu verbinden, das Pedal wirkungsvoll zu verwenden und über ein Thema stundenlang in den kunstreichsten Kombinationen zu präludieren, soll in hohem Grade sein ausschliessliches Eigentum gewesen sein.» Von Wien aus besuchte er London, Paris und Dresden und entzückte überall die Zuhörer durch seine ausserordentliche Kunst. Leider verlor er die Gunst des Kaisers und zog sich nach Mainz zurück, wo er 1695 starb. —

Das Klavier, das sich heute in einer fast dominierenden Stellung befindet, hat sich aus sehr unscheinbaren Anfängen entwickelt, und können als dessen Urahnen das Monochord (Einsaiter), welches von den Klosterbrüdern bei Gesangs- und Theorie-Unterricht gebraucht wurde und das alte vielsaitige Psalterium, dessen legitimer Nachfolger das Cymbal der Zigeuner wurde, genennt werden. Aus dem Monochorde entstand das Klavichord, aus dem Cymbal das Clavicymbel oder Cembalo. Die Klaviatur für beide Instrumente wurde der Orgel entnommen. Das Klavichord wird in zwei Dokumenten des Jahres 1115 «Monocord» genannt nnd scheint dasselbe auch von den Jongleurs gebraucht worden zu sein. In einem Gedichte des Königs von Navarra (1220) wird das Klavichord unter vielen Tonwerkzeugen, die hier angeführt sind, nicht genannt, dagegen nennt Boccaccio in seinem Decamerone das Cembalo als Begleitungsinstrument für den Gesang. Im 14. Jahrhundert unterscheiden die Minneregeln des Eberhard Cersne aus Minden drei verschiedene Formen, das «Monocordium, das Clavicordium und das Clavicembalum.»

Das Klavichord ist jedenfalls die älteste Form unseres Klavieres. Hier schlägt der in der Mitte auf einem Stifte (Wage) ruhende Tastenhebel mit einem spatelförmigen

Messingstückchen an die oberhalb gespannte Saite. Es werden nun zweierlei Klavichorde genannt, das gebundene und das ungebundene. Bei dem «gebundenen» Instrumente hat nicht jede Taste seine eigene Saite, sondern es kommen oft zwei, drei, ja auch vier Tasten auf eine Saite. Das war eine vom Monochord übernommene Erbschaft; die Tangenten, wie man die Messingstückchen nannte, besorgten nicht nur das Erklingen, sondern auch das Teilen der Saiten. Wenn eine Taste auf einer Saite c angab, so gab die nächste Taste auf derselben Saite cis. Diese mangelhafte Einrichtung, welche 5 Jahrhunderte währte, hatte aber den Übelstand, dass man zwei Tasten nebeneinander gar nicht anschlagen konnte, ohne Misstöne zu erzeugen. Die bundfreien Klavichorde kamen erst im 18. Jahrhundert auf und schreibt man deren Erfindung dem Organisten im Anspachischen, Daniel Tobias Faber zu. Dr. Oskar Fleischer schreibt in seinem Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente der königlichen Hochschule zu Berlin über diese Klavichorde oder Tangentklaviere: «Der Ton ist ursprünglich sehr leise, kaum so stark, wie der einer Guitarre, woraus es begreiflich wird, dass im 16. und 17. Jahrhundert dies Klavier gegenüber der Laute, welche das eigentliche Gesellschaftsinstrument war, nicht aufkommen konnte. Man könnte es noch heute mit Nutzen als Übungsinstrument verwenden, als welches es Phil. Em. Bach vor allen anderen Klavieren benützt wissen wollte. Der Klang hat etwas Unbestimmtes, Bebendes, Weinerliches, weil der stärkere oder schwächere Anschlag der Saiten nicht nur auf die Tonstärke, sondern auch auf die Tonhöhe Einfluss hat. Denn die Tonhöhe wird erst beim Anschlag der Tangente an die Saite gebildet. Ein etwas stärkerer Druck auf die Taste hebt die Saite in die Höhe, dehnt sie und erhöht also ihren Ton. Man benutzt diesen Umstand zur Erzeugung einer Anzahl von musikalischen Effekten, welche dem Klavichord unter den Klavierinstrumenten ausschliesslich eigentümlich sind, wie Bebung, Accent und andere besonders im 17. Jahrhundert sehr in Aufnahme gekommene Verzierungen. Die Spielart ist ausserordentlich leicht, weil der Fall der Tasten ein sehr geringer ist.» Den kürzeren Teil der Saiten des Klavichordes dämpfte man und bestand die Dämpfung nach S. Virdungs Worten: «aus Zötlein von Wullentuch, die in die Körn der Saiten geflochten seyndt, das nympt den saiten das kösseln oder die grobe onfreundliche Hallung oder Thönung, das dieselben nit länger klingen». Obgleich das Klavichord trotz vieler Versuche nicht verbesserungsfähig war, erhielt es sich doch bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts.

Die zweite Art dieser Instrumente war die der Dockenklaviere, bei welchen sich am Ende des Tastenhebels ein flaches Holzstäbchen, Docke genannt, aufrecht stehend befindet, aus dessen Oberteil ein kleiner spitzer elastischer, aus dem Kiel einer Rabenfeder geschnittener Stift seitlich herausgeht und die oberhalb gespannte Saite reisst. Der Ton dieser Instrumente war rauschend und schwirrend, aber nach den Worten des Dr. Fleischer «trotz des Zusammenklingens vieler Obertöne bestimmter als beim Klavichord, weil jede Saite auf ihren Eigenton, den sie beim Anschlag ergibt, von vornherein abgestimmt ist. Die Stärke des Anschlagens hat, also nicht wie beim Klavichord, Einfluss auf die Tonhöhe; dafür wird aber andererseits die Tonstärke durch den stärkeren oder schwächeren Anschlag der Saiten nur wenig beeinflusst, so dass von einem Piano- oder Fortevortrag nur in beschränkterem Masse als dort die Rede sein kann. Die Spielart ist erheblich schwerer als beim Klavichord. —» Bei diesen Dockenklavieren unterschied man das Virginal, seit dem Jahre 1511 bekannt in der Form eines kleinen viereckigen Kastens, das Spinett, dessen Name gewöhnlich von dem italienischen Worte spina d. i. der Dorn hergeleitet wird, dessen Ableitung aber von dem Erfinder Giovanni Spinetti, der um 1503 in Venedig gelebt haben soll, viel natürlicher erscheint, umsomehr als der Name Spinett erst um 1525, also später als die sich derselben Mechanik bedienenden Virginal- und Klavicymbelinstrumente auftaucht, dessen dreieckige Form ihm auch den Namen «Schweinskopf» verschafft hat, und endlich das Klavicymbel, bei welchem die Klaviatur im Gegensatz zu den Spinetten an der Schmalseite des Kastens angebracht ist. Während das Spinett vielfach auch ohne Füsse, also zum auf den Tisch stellen verfertigt wurde, hatte das Klavicymbel schon des grösseren Kastens wegen Füsse, d. h. es wurde als Positiv, zum Stehenbleiben eingerichtet. — Die Saiten des Spinettes sind quer zur Richtung der Tasten gelegt, beim Klavicymbel, auch Cembalo, Kielflügel, englisch Harpsichord genannt, sind die Saiten in der Richtung der Tasten gespannt, es hat daher dieses Instrument schon dadurch annähernd die Form unserer modernen Klaviere erhalten.

Den wichtigsten Fortschritt machte man in der Erfindung des Hammerklavieres, dessen Tasten beim Anschlagen einen Hammer gegen die Saiten werfen und diese dadurch zum Erklingen bringen. Diese Erfindung wurde durch das von Pantaleon Hebenstreit im 17. Jahrhundert verfertigte Instrument, bei welchem die Hämmer mit der Hand angeschlagen

wurden, und Hackebrett hiess, angeregt und veranlasste der angenehme Klang, sowie die Möglichkeit, stark und schwach zu spielen, die Anwendung auf das Klavier. Wer die Idee zuerst hatte, konnte bisher nicht constatiert werden, es streiten sich Italiener und Deutsche um die Ehre der Erfindung des Hammerklaviers. Die erste Nachricht über das neue Instrument stammt allerdings aus Italien (1711), wo Christofori ein solches verfertigt hat, das Hauptverdienst aber der Vervollkommnung und Ausbreitung gebührt dem 1683 geborenen, 1753 gestorbenen Johann Gottfried Silbermann in Strassburg und Freiberg i. S. Eines der ersten, nach dieser Idee gebauten Instrumente prüfte J. S. Bach, welcher den schwachen Ton in der Höhe und die schwere Spielbarkeit aussetzte. Silbermann zog daher das Instrument zurück, studierte auf Verbesserungen in der Mechanik und fand endlich jene Einrichtung, welche den strengsten Anforderungen seiner Zeit entsprach und auch J. S. Bach's uneingeschränkten Beifall erhielt.

Die Komponisten für das Klavier holten sich in der ersten Zeit Rat bei Sängern, Organisten, Lautenisten; Frescobaldi kennt noch keinen eigenartigen Klaviersatz. Der aus seiner Schule hervorgehende Frohberger, dessen Thätigkeit als Organist wir schon besprochen haben, dürfte der erste deutsche Pianist genannt werden. Die Form seiner Kompositionen ist zwar noch italienisch, aber die Empfindung ist schon deutsch. Vorteilhaft war für ihn das Kennenlernen der graziösen Kompositionen der französischen Lautenisten, deren feine, geschmackvolle Verzierungen, wie Wilhelm Tappert sagt, sehr vorteilhaft abstachen von den steifen, trockenen, zünftig-langweiligen Koloraturen der deutschen Organisten. In einem Briefe seiner Gönnerin, der Herzogin Sibylla von Württemberg heisst es: «Man muss die Sachen von ihm selbst gehört haben, um sie richtig zu spielen».

Die erste Anregung, einen selbständigen, unabhängigen Klavierstil zu schaffen, ging merkwürdiger Weise von England aus, woselbst schon frühzeitig ein ausgesprochener Sinn für Musik vorhanden war. Henry Abington, Sänger der königl. Hofkapelle zu London, gestorben 1520, Gilbert Bainster, William Crane, Robert Fayrfax, Mitglied der Universität zu Oxford, Organist daselbst an der St. Albanskirche, gestorben 1514, John Taverner, Organist in Boston in der Grafschaft Lincolnshire in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und John Dygon, Benediktiner und als Abt des Klosters von St. Augustin in Canterbury, 1509 gestorben, waren hervorragende Kontrapunktisten und verfolgten die Bahnen der Niederländer.

Der König von England und Irland, Heinrich VIII., 1509—1547, der sich als Despot einen so furchtbaren Namen machte, war, in allen Künsten und Wissenschaften ausgebildet, ein besonderer Freund der Musik, spielte selbst Flöte und das Spinett mit Fertigkeit und komponierte einige Gesänge, von welchen sich z. B. der auf die Worte: «O Lord, the maker of all the things» in Hawkin's Geschichte der Musik gedruckt erschienen ist. Von hervorragenden englischen Komponisten nennen wir noch Thomas Thallis, Organist der königl. Hofmusik unter den Regierungen Heinrichs VIII., Eduards VI., der Königinnen Maria und Elisabeth, Thomas Morley, Baccalaureus der Musik und Mitglied der Kapelle der Königin Elisabeth, gestorben um 1604, Alfonso Ferabosco, geboren 1550 in Greenwich als Sohn des gleichnamigen Begründers der im 16. Jahrhundert berühmten englischen Gambistenschule, Michael Easte (um 1610), Martin Pierson (1613), Thomas Tomkins (1607), der berühmte englische Gambist Christopher Simpson (1600—1670), Nathaniel Giles, Organist an der St. Georgskapelle zu Windsor. Diese alle, welche für Violen, Lauten und auch für das Harpsichord komponierten, wussten sich im Gegensatz zu den Italienern, welche sich damals noch unter dem Zwange der kontrapunktistischen Vokalmusik befanden, ziemlich frei und in gefälligen, der Natur des betreffenden Instrumentes stets glücklich angepassten Formen zu bewegen.

Um nun wieder nach dieser kurzen Ablenkung auf unser eigentliches Thema, die Klaviermusik zurückzukommen, so gebührt unter den Vertretern der ältesten englischen Pianistenschule dem Komponisten William Bird der Vortritt. Derselbe, um 1543 als Sohn des trefflichen Organisten an der Kapelle des Königs Eduard VI. Thomas Bird, geboren, wurde von dem obengenannten Thallis unterrichtet und wusste bald durch die Schönheit seiner Tonsätze die Bewunderung Englands und des Kontinentes zu erregen. Er starb als Direktor der königl. Kapelle im Jahre 1623. Bemerkenswert sind seine Variationen über ein Volkslied: «Des Fuhrmanns Pfeife». Ihm an die Seite gestellt zu werden verdient der 1563 zu Sommershire geborene John Bull, Doktor und Baccalareus der Universität zu Oxford, Hoforganist der königl. Kapelle, nach Fétis zu Antwerpen gestorben den 12. März 1628. Seine Virtuosität auf dem Virginal soll die aller Zeitgenossen übertroffen haben und behauptete man, dass seine Kompositionen für die Orgel u. das Virginal in seiner Art gar nicht wiederzugeben, sondern mehr zum Ansehen und Studieren als zum Hören geschaffen seien. John Bull soll nach Richard

Clarke der Komponist des Nationalliedes: «God save the King» sein.

Die englische Schule des Klavierspieles wurde dann durch die Franzosen überholt. Als erster verdient François Couperin mit dem Beinamen «der Grosse» genannt zu werden. 1668 zu Paris geboren, trat er frühzeitig als Klaviervirtuose auf, wurde 1696 Organist Ludwigs XIV., 1701 Kammer-



Alessandro Scarlatti.

musiker und Hofklavierspieler und starb in dieser Stellung 1733. Ihm und Jean Philipp Rameau (geboren 1683 zu Dijon in Frankreich, gestorben 1764 zu Paris) war das Klavierspiel, wie Tappert sagt, in erster Linie «Kunst des Ausdrucks», daher die grosse Anzahl von Charakterstücken mit programmatischen Titeln und Überschriften, die wir von ihnen besitzen. Bisweilen treffen sie das Rechte mit ihren bald ernsten, bald launigen und witzigen Gleichnissen, oft

auch freilich nicht. Gegenüber der bis zum Überdruss kultivierten Suitenform bedeuten die tonmalerischen Versuche von Couperin und Rameau einen entschiedenen Fortschritt. Ihre belebende und anregende Wirkung zeigt sich gar bald auch in Deutschland, selbst bei einem so festgefügten Meister wie J. Seb. Bach ist eine solche nachzuweisen. Wie im Anfange des künstlerischen Violinspieles die Realistik sich breit machte, der Hahnenruf, das Gackern der Henne, das Katzengeschrei, das Spiel der Pifferari, die militärischen Signale u. s. w. in einem 1627 von Carlo Farina komponierten Capriccio stravagante dargestellt wurden, so stammt auch von Couperin ein Intermezzo, das «die gackernde Henne» genannt wurde.

Auch Italien blieb in der Klaviermusik nicht zurück. Die berühmtesten Vertreter sind Domenico Scarlatti, »der Emanuel Bach der Italiener» und dessen Enkel Giuseppe Scarlatti, ersterer des schon besprochenen Alessandro's Sohn. Domenico wurde 1683 zu Neapel geboren, erhielt den Unterricht Gasparini's in Rom und wurde durch denselben zum besten Klavierspieler Italiens, wenn nicht Europa's gebildet. Er starb 1757 als Pianist des Königs von Spanien. Domenico leitet das Klavierspiel und die Klavierkomposition in neue Bahnen, er streift alle kontrapunktischen Fesseln ab und schafft die Sonate, allerdings nicht in der Form, wie sie uns Beethoven später geboten, sondern aus wenigen Sätzen, manchmal auch nur aus einem Satze bestehend, mehr der Liedform entsprechend, heiter, lebendig und unbefangen. Mit ihm verschwindet auch das alte System der Kirchentonarten und tritt das moderne, nur in Dur und Moll geschiedene Tonartensystem in sein Recht. Giuseppe Scarlatti, geboren 1718 in Neapel, war als Opern- und Klavierkomponist gleich geschätzt und starb in Wien.

In Deutschland wirkten als Klavierkomponisten Frohberger, dessen Leben wir schon in der Geschichte der Orgel besprochen haben, Muffat Georg, bis 1675 Organist am Strassburger Münster, dann in Wien und Rom, schliesslich fürstlich Passau'scher Kapell- und Pagenhofmeister, gestorben 1704, dessen 1695 in Augsburg erschienener Apparatus musico organisticus Kaiser Leopold I. gewidmet ist, und Johann Kuhnau, 1667 zu Geysing an der böhmischen Grenze geboren, 1700 Universitäts-Musikdirektor und Musikdirektor an den beiden Hauptkirchen Leipzigs, schliesslich Kantor an der berühmten Thomasschule daselbst, gestorben 1722. Letzterer übertrug die von Corelli geschaffene Form der Sonaten für Violine auf das Klavier und liess 1696 «frische Klavierfrüchte oder sieben Sonaten von guter Invention und

Manier auf dem Klavier zu spielen» erscheinen. Diese Sonaten bestehen teils aus vier, teils aus fünf Sätzen und ist die polyphone Schreibart vorherrschend. Auch der schon besprochenen Programmmusik huldigte er und erschienen von ihm sechs Sonaten mit folgenden Titeln: «Der Streit Davids mit Goliath», «Der von David durch Musik kurierte Saul», «Jakobs Heirat», «Der todkranke und wieder gesunde Hiskias», «Gideon», «Jakobs Tod und Begräbnis». In der Vorrede zu diesen Kompositionen schreibt er: «Also präsentiere ich in der ersten Sonate das Schnarchen und Pochen



Girolamo Frescobaldi.

des Goliath durch das tiefe und wegen der Punkte trotzig klingende Thema und übrige Gepolter; die Flucht der Philister und das Nacheilen durch eine Fuge mit geschwinden Noten» u. s. w.

Dass das Klavierspiel, obgleich es frühzeitig in die Dilettantenkreise eingedrungen war, doch nicht gerade besonders beliebt war, beweist der Brief des Gelehrten Bembo, den er 1529 an seine im Klosterpensionate befindliche Tochter schreibt und der folgendermassen lautet: »Was Deine Bitte betrifft, das Monochord spielen lernen zu dürfen, so erwidere

ich darauf, dass Du es Deines zarten Alters wegen noch nicht wissen kannst, dass sich das Spielen nur für eitle und leichtfertige Frauen schickt; ich aber wünschte, dass Du das liebenswürdigste und reinste Mädchen der Erde wärest. Auch würde es Dir wenig Vergnügen und Ruhm verschaffen, wenn Du schlecht spieltest. Um aber gut zu spielen, müsstest Du dieser Übung zehn bis zwölf Jahre spenden, ohne je an etwas Anderes denken zu können. Überlege einmal selbst, ob sich dies für Dich schicken würde. Wenn nun Deine Freundinnen wünschen, dass Du spielen lernen möchtest, um ihnen Vergnügen zu machen, so sage ihnen, Du wolltest Dich vor ihnen nicht lächerlich machen und begnüge Dich mit den Wissenschaften und mit Handarbeiten.»

Was nun schliesslich die Art und Weise des Fingergebrauches beim Klavierspiel betrifft, so reicht unsere Kenntnis über diesen Gegenstand nicht über das 16. Jahrhundert zurück. Bei dem Umstande, als in der ersten Zeit Ellenbogen und Hände unter der Klaviatur gehalten werden mussten, später zwar die Hände mit den Fingern in einer Linie, diese letzteren aber steif ausgestreckt waren, so ist es klar, dass die kürzeren Finger, der Daumen und der kleine Finger nicht gebraucht werden konnten. So weiss der Italiener Lorenzo da Penna in seinem 1656 in Bologna erschienenen Werke von der Anwendung derselben noch nichts zu schreiben, während Ammerbach 100 Jahre früher doch schon eine Ahnung davon hat. Letzterer führt als «erste Regel von der Application der rechten Hand» folgendes an: «So ein Gesang ordentlich und gleich hinaufsteiget, so rührt man den ersten Clavem mit dem fördersten Finger, dem Zeiger genannt, welcher vorgezeiget wird durch die Ziffer 1. Den anderen Clavem mit dem mittleren Finger, so durch die Ziffer 2 bedeutet wird. Also fortan einen Finger um den anderen hinauf umgewechselt. So aber der Gesang wieder heruntergeht, so hebt man den ersten Clavem mit dem Goldfinger, welcher mit der Ziffer 3 gezeichnet wird, wieder an; den anderen Clavem schlägt man mit dem mittlern, den dritten mit dem fördersten Finger, und läuft also fortan mit dem zweiten fördersten Finger um den anderen herab, als Exempli gratia:

f	g	a	b	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\bar{a}$	$\bar{g}$	$\bar{f}$	$\bar{e}$	$\bar{d}$	$\bar{c}$
1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3	2	1	2	1	2	1

Wenn ein Gesang hinaufsteiget, geschieht die Application mit der linken Hand also: «Der erste Clavis wird geschlagen mit dem Goldfinger 3, der andere mit dem Mittler 2, der

dritte mit dem Zeiger 1, der vierte mit dem Daumen 0 und also fort mit dem Goldfinger wieder angefangen. Wenn sich aber der Gesang wieder heruntergiebt, hebt man mit dem Zeiger an und folget mit dem Mittlern, also einen um den andern, bis zu Ende der Coloratur.» Da Penna schreibt: Aufsteigend bewegen sich die Finger der rechten Hand, einer nach dem andern, zuerst der mittlere, dann der Ringfinger, wieder der mittlere, und so laufen sie abwechselnd fort, wobei wohl zu beachten, dass die Finger nicht zusammenschlagen. Im Herabsteigen aber bewegen sich der mittlere, dann der Zeigefinger, wieder der mittlere u. s. w.»

Zur rechten Beurteilung dieses Fingersatzes muss aber erwähnt werden, dass die gleichschwebende Temperatur für die Tasteninstrumente noch nicht eingeführt war, und erst Couperin, der sich der temperierten Stimmung schon bedienen konnte, gebraucht den Daumen und den fünften Finger, vorläufig allerdings ohne darin eine feststehende Regel erkennen zu lassen, aber er weist doch schon auf die Entwickelung hin, welche das Klavierspiel bei Joh. Seb. Bach und dessen Söhnen genommen hat.

Viertes Kapitel.

Die Musik in Deutschland.

I. J. S. Bach's Vorläufer.

Wir hatten schon an früheren Stellen, namentlich an denjenigen, welche die Darstellung der Instrumentalmusik und ihrer Mittel enthalten, mehrfache Gelegenheit, deutscher Komponisten Erwähnung zu thun. Eine der schönsten und wertvollsten Errungenschaften der deutschen Komponisten war das deutsche Lied als selbständige Kunstform, das veredelte und verfeinerte Volkslied. Was das Volkslied in wenig gewählter Form, in äusserst schlichter, aber vollständiger ungekünstelter Weise als den Ausdruck des Volksgemütes darstellt, das bringt das Kunstlied in edlerer Form, in gewählterer Weise, mit freierer und mehr durchdachter Technik. Das strophische Versgefüge wird in Melodie, Harmonie und musikalischem Rhythmus genau nachgebildet, und in diesen künstlerischen Bestrebungen finden wir die bedeutendsten Meister der Kirchenmusik thätig; sie nehmen zuerst die Volksweisen auf, behandeln sie kontrapunktisch und daraus erstand nun, indem zu der bis jetzt allein gepflegten Harmonik auch Melodie und Rhythmus als wichtigste Faktoren einer Komposition treten, das selbständig erfundene Kunstlied.

Einer der ersten deutschen Komponisten auf diesem Gebiete war Heinrich Isaac, jedenfalls in Böhmen im 15. Jahrhundert geboren. Als Schüler Josquin de Préz am Hofe Lorenzo des Prächtigen in Florenz verweilend, komponierte er daselbst seine «canti carnascialeschi», jene leichte und gefällige Musik, welche in Neapel bei den Maskenproduktionen gesungen wurde. Berühmter war er aber in seinen Kirchenkompositionen, denen Glareau eine besondere Kraft und Erhabenheit, sowie einen seltenen Harmoniereichtum nachrühmt. Später ernannte ihn Kaiser Maximilian I. zu seinem Hofkapellmeister, wo er auch um das Jahr 1518 starb. Von Jsaac ist das Lied: «Innsbruck, ich muss dich lassen» komponiert, das der

Breslauer Prediger J. A. Hesse zu einem geistlichen Sterbeliede: «O, Welt, ich muss dich lassen» umwandelte, nach dessen Melodie auch Paul Gerhard sein berühmtes geistliches Abendlied: «Nun ruhen alle Wälder» dichtete. Joh. Seb. Bach soll von dieser Melodie gesagt haben, er wolle für sie, wenn er sie erfunden hätte, sein bestes Werk hingeben; in ebenso begeisterter Weise sprach sich auch Mozart darüber aus.



Ludwig Senfl.

Ein Schüler Heinrich Jsaacs war Ludwig Senfl, Ende des 15. Jahrhunderts in Basel oder Zürich geboren. Nach vollendeter Ausbildung wurde er Sopranist Kaiser Maximilians I. und scheint auch nach dem 1519 erfolgten Tode dieses Kaisers in Wien geblieben zu sein, da ihm Kaiser Karl V. mit einem Schreiben vom 19. Februar 1520 fünfzig Gulden rheinisch Provision auf Engelhartszell anweist. Später trat er in die Dienste des Herzogs von Bayern und starb

als bayrischer Hofkapellmeister im Jahre 1550. Senfl, den seine Zeitgenossen, besonders aber Martin Luther hochschätzten, stand in seinen Kompositionen ganz auf dem Boden der neuen Anschauungen. Mit der Musikpraxis seiner Zeit auf das genaueste vertraut, behandelte er das Volkslied in der strengsten Form des künstlichen Kontrapunktes und zählen seine in den Sammlungen Ott's und Georg Forster's erschienene Bearbeitungen von Volksliedern zu den hervorragendsten Produkten seiner Zeit.

Als treffliche Komponisten verdienen hier noch genannt zu werden Antonio Scandellus, geboren 1517 zu Brescia, in den Akten des k. s. Haupt-Staatsarchivs zu Dresden als «guter Zinkenbläser» genannt, gestorben als kurfürstlich sächsicher Kapellmeister zu Dresden den 18. Januar 1580, Nikolaus Selneccer, eigentlich Schellenecker, geboren 5. Dezember 1532 zu Hersbruck in Franken, Hofprediger in Dresden, dessen Choralmelodien: «Wach auf, mein Herz und singe», «Allein Gott in der Höh sei Ehr» und «Singen wir aus Herzensgrund» heute noch gesungen werden. Lukas Osiander, geboren 1534 in Nürnberg, protestantischer Geistlicher, Generalsuperintendent u. Assessor der württembergischen Landschaft, gestorben 1604, dessen Choralbuch deshalb verdient genannt zu werden, weil die Melodien in den Diskant verlegt und von den einfachsten Harmonien begleitet sind, wodurch ein wichtiger Fortschritt in der Verallgemeinerung des Gemeindegesanges in der Kirche erzielt wurde, und Joachim von Burck, um 1546 geboren, um 1610 gestorben, Ratsherr, Kantor und Organist zu Mühlhausen.

Einer der hervorragendsten Meister der kirchlichen Liedform war Johann Eccard, 1553 zu Mühlhausen geboren, daselbst von dem vorgenannten Burck in der Musik unterrichtet, gestorben als kurfürstlicher Kapellmeister in Berlin im Jahre 1611. Seine Choralmelodien, deren Auffindung und Herstellung in ihrer ursprünglichen einfachen Form ein hervorragendes und unbestrittenes Verdienst des Musikhistorikers von Winterfeldt ist, zeichnen sich durch Schwung in der Idee, Tiefe und Innigkeit der Empfindung und Reinheit in der Satzweise aus, wie sie wohl selten zu finden ist. Sein Hauptwerk ist, wie Dr. A. Köstlin*) sagt, die Bearbeitung der in Preussen geltenden Kirchenlieder. In diesem Werke suchte er das Bedürfnis der singenden Gemeinde mit den Anforderungen der Kunst in Einklang zu bringen, indem er darauf ausging, die harmonische Bedeutsamkeit der Melodie, und nichts Anderes, im kunstvollen Satz zur Geltung zu

*) Geschichte der Musik im Umriss. Tübingen 1880.

bringen, andererseits aber auch auf die gegenseitige Beziehung der Stimmen zu einander, wie sie das Ideal des polyphonen Satzes verlangt, nicht verzichtete. Die Kunst verklärt und veredelt das Lied, indem sie ihre Ausdrucksweise demselben völlig unterwirft, ohne auf ihr eigenes Gesetz zu verzichten. Polyphonie und Homophonie sind vereint; der Verteilung des Vortrages auf Singstimmen, Frauen- u. Männerstimmen unisono, kraftvoll geführt und auf die in gewaltigen Tonmassen mitgehende, die Harmonie rein und voll ausströmende Orgelbegleitung steht nichts mehr im Wege. Im vollen Sinne ist die Einheit von Homophonie und Polyphonie erst von Bach erreicht worden; Eccards Arbeiten streifen dann und wann noch das Motettenartige, Künstliche an. Aber das Ideal des vierstimmigen Kirchenliedes ist bei ihm klar gezeichnet: Gedrängtheit der Stimmenverwebung, ohne Spur und Zwang und voll inneren Zusammenhangs, da alle Satzglieder dem einen Gedanken der Melodie unterworfen sind.

Ebenso epochemachend und bahnbrechend auf dem Gebiete des geistlichen und weltlichen Liedes wirkte Hans Leo Hasler, 1564 zu Nürnberg als Sohn eines tüchtigen Musikers geboren. Von Andreas Gabrieli in der Tonkunst unterrichtet, kam er 1585 in das berühmte Fugger'sche Haus in Augsburg als Organist. In dieser Stellung komponierte er seine vierstimmigen Canzonetten, fünf- bis achtstimmige Gesänge, seine Madrigale, Messen und die Cantiones novae ad modum italicum, welche ihn so berühmt machten, dass er 1601 eine Berufung als Hofmusikus in die Kapelle Kaiser Rudolfs II. in Wien erhielt und derselben auch Folge leistete. Hier wurde er seiner vollendeten Kunstleistungen wegen in den Adelstand erhoben. 1608 trat er in kurfürstlich sächsische Dienste und starb 1612 auf einer mit dem Fürsten Johann Georg unternommenen Reise. So bedeutend Hasler auch als Orgelvirtuose war, höher stand er im evangelischen Kirchenliede, wo er sich durch seine meisterhaften, absichtlich einfach gehaltenen, aber urkräftigen Bearbeitungen der Choräle ganz ausserordentlich verdient gemacht hat. Einer seiner schönsten Choräle ist der mit den Worten: «O Haupt voll Blut und Wunden» beginnende, dessen Melodie ursprünglich der weltliche Text: «Mein G'müth ist mir verwirrt» unterlegt war.

Des weiteren waren auf diesem Gebiete thätig Michael Prätorius, einer Predigerfamilie entstammend, 1571 geboren, Kapellmeister des Herzogs von Braunschweig und Lüneburg, gestorben 1621, der übrigens auch als einer der einflussreichsten Theoretiker seiner Zeit, unerschöpflich im Lobe der Göttlichkeit

und moralischen Macht der Musik war, und Melchior Frank, geboren 1580 zu Zittau in der Lausitz, Kapellmeister am Koburg'schen Hofe und in dieser Stellung 1639 gestorben. Johann Hermann Schein, 1586 zu Grünham in Sachsen geboren, zuerst Hofkapellmeister in Weimar, 1630 als Kantor in Leipzig gestorben, war bestrebt, für das deutsche Lied, wie Emil Krause*) sagt, die schmiegsame, schöne Gesangsweise der Italiener zu gewinnen, soweit die Wahrung des nationalen Liedcharakters dies gestattete. Samuel Scheidt, der zweite der drei berühmten S des 17. Jahrhunderts (Schütz, Schein und Scheidt) wurde 1587 zu Halle an der Saale geboren und starb 1654. Als Orgelvirtuose berühmt, gelangt er auch in den Choralbearbeitungen zu hoher Bedeutung, indem er fast alle Formen des doppelten und einfachen Kontrapunktes darin anwendete.

Als letzter Vertreter der Liedform im 17. Jahrhundert sind zu nennen Heinrich Albert, geboren 1604 zu Lobenstein im sächsischen Voigtlande, als ausserordentlich beliebter und berühmter Tonsetzer 1651 gestorben, der sich für die Entwickelung des Liedes durch Benutzung besserer Dichtungen verdient machte, Johann Georg Ahle, 1650 zu Mühlhausen geboren, als Organist und Ratsherr daselbst gestorben 1706, der in harmonischer Beziehung gegen den vorgenannten Albert zurückstand, aber in melodischer Erfindung fliessender war, Andreas Hammerschmidt, geboren 1611 zu Brüx in Böhmen, 1675 gestorben als Organist in Zittau, endlich Adam und Johann Krieger, ersterer 1634 in der Festung Driesen geboren, gestorben als kurfürstl. sächsischer Kammermusiker im Jahre 1666, letzterer 1652 als Sohn eines Teppichfabrikanten in Nürnberg geboren, als Organist in Zittau 1736 gestorben, beide dahin strebend, das Lied zur Arie zu erweitern, um die Musik dem Texte enger anzuschmiegen, als dies in der bisher geübten, stereotyp gewordenen, für alle Strophen dieselbe Melodie bietenden Form möglich war. Diese engere Verbindung der Musik mit dem Texte war aber die Ursache, dass sich die Komponisten von der bisher mit Vorliebe gepflegten einfachen Liedform abwandten und zu der mehr Raum zu musikalischer Entfaltung bietenden Form griffen, dadurch gerät die Komposition des in enge Grenzen gebannten Liedes ins Stocken und tritt nun die arienmässige Erweiterung des Liedes, bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts Arie oder Ode genannt, hervor.

*) Geschichtliche Mitteilungen über die Entwickelungen des einstimmigen Liedes am Klavier und dessen Abarten. Neue Zeitschrift f. Musik. Leipzig Jahrgang 1890 Nr. 21.

Der bedeutendste Vorfahre Joh. Seb. Bach's war aber der gegenwärtig viel zu wenig anerkannte und geachtete Heinrich Schütz, von dem H. M. Schletterer in seinem Werke: «Das deutsche Singspiel» sagt, dass «er die Zierde der deutschen Tonsetzer seines Jahrhunderts ist. Tüchtig und originell, würdig und bewusst, verarbeitet er immer selbständig sein geistiges Material; in seinen Werken ist keinerlei Nachahmung,



Heinrich Schütz.

keine Schule zu erkennen; wurzelnd in der Vergangenheit, den hellen Blick der Zukunft zugewendet, steht der ernste, fromme Mann, ein Markstein in der Geschichte deutscher Tonkunst, schaffend, ratend und anregend, ein weiser Lehrer und väterlicher Freund der Tonsetzer seiner Zeit, verehrungswürdig vor den Augen der Nachwelt».

Heinrich Schütz (latinisiert Sagittarius) wurde am 8. Oktober 1585 zu Köstritz im sächsischen Voigtlande geboren.

Als Heinrich sechs Jahre alt war, starb der Grossvater und hinterliess seinen Eltern ein ziemliches Vermögen, so dass dieselben in den Stand gesetzt waren, den Sohn auf das Gymnasium nach Kassel zu senden. Hier erregte seine «feine Stimme» die Aufmerksamkeit des Kunstmäcen Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel, der ihn als Kapellknaben engagierte und ihm den besten Unterricht in allen Wissenschaften und Künsten erteilen liess. Da der Vater aber die Jurisprudenz der Tonkunst als Lebensberuf vorzog, begab sich Heinrich Schütz 1607 auf die Universität zu Marburg, um sich hier immatrikulieren zu lassen. Schon im nächsten Jahre hielt er seine erste Disputation, die auch seinen Eifer und Fleiss auf diesem Gebiete dokumentierte. Der Landgraf Moritz hatte aber seinen Schützling nicht vergessen und machte ihm den Vorschlag, gegen ein Stipendium von 200 Thalern zu dem berühmten Giovanni Gabrieli zur vollkommenen musikalischen Ausbildung zu gehen. Nachdem auch die Eltern mit dieser italienischen Reise einverstanden waren, begab sich nun Heinrich Schütz 1609 nach Venedig, wo zwischen ihm und Gabrieli bald ein sehr intimes, freundschaftliches Verhältnis entstand. 1612 erschien schon als Frucht seiner eifrigen Studien das erste Buch der Madrigale. Im selben Jahre starb aber auch Gabrieli plötzlich und Schütz verliess, mit einem kostbaren Ring als Andenken an seinen verewigten Meister ausgestattet, die Stätte seiner Studien und kehrte nach Kassel zurück. Hier übernahm er nun die Hoforganistenstelle, welche er so vortrefflich versah, dass der Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen den Landgrafen bat, dem jungen Meister zu gestatten, die kurfürstliche Kapelle gelegentlich der Taufe des Prinzen August zu leiten Dann wurde ein einjähriger, nachher ein zweijähriger Urlaub erbeten, bis endlich die definitive Ernennung zum kurfürstl. sächsischen Hofkapellmeister seine vom Landgrafen nur sehr ungern bewilligte, 1617 erfolgte Übersiedlung nach Dresden notwendig machte. Die kurfürstliche Kapelle wurde von ihm in wenigen Jahren auf eine solche Höhe gebracht, dass das Institut mit Recht das hervorragendste seiner Zeit genannt werden konnte.

Gelegentlich der Vermählung der Prinzessin Sophie Eleonore mit dem Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt, welcher seiner ausserordentlichen Bildung wegen den Beinamen «der Gelehrte» erhielt, wollte nun der Kurfürst etwas in Deutschland noch nicht Gesehenes zur Aufführung bringen, und man verfiel zu diesem Zweck auf das Libretto «Daphne» von Ottavio Rinuccini, welches der Dichter Martin Opitz

bearbeitete, und zu welchem nun Heinrich Schütz die Musik komponierte. Die Aufführung dieser ersten deutschen Oper fand am 1. April 1627 in Torgau statt, leider ist aber von der Musik gar nichts mehr vorhanden, dieselbe dürfte entweder im dreissigjährigen Kriege oder bei dem grossen Brande vom Jahre 1760 zu Grunde gegangen sein. Die Behauptung Wilhelm Tappert's *), dass, so lange die «Daphne» von Schütz nicht wiedergefunden wird, dem Nürnberger Organisten Siegmund Gottlieb Stade (1607—1655) der Rnhm gebührt, die erste deutsche Oper: «Seelewig, ein geistliches Waldgedicht oder Freudenspiel-Gesangweis auf italienische Art gesetzt», geschrieben zu haben, ist unlogisch, da ja die erwiesene Thatsache, dass Schütz als erster deutscher Meister eine deutsche Oper komponiert hat, durch den später erfolgten Verlust des Manuskriptes nicht mehr aus der Welt geschafft werden kann. Stade's Werk wurde erst vor wenigen Jahren von der Gesellschaft für Musikforschung neu herausgegeben.

Nach dem Tode seiner Gattin Marianne im Jahre 1628 ging Schütz wieder nach Italien und brachte von dort viele neue Anregungen mit, deren Frucht die 1629 erschienene, dem Kurprinzen Johann Georg gewidmete «Symphoniae sacrae» war. 1631 brach der dreissigjährige Krieg auch über Sachsen herein, und vernichtete derselbe fast alle künstlerischen Errungenschaften. Die Kapelle wurde stark reduziert und Schütz verliess Dresden, um einem Rufe König Christians IV. von Dänemark zu folgen. In Kopenhagen verblieb Schütz nun mit Unterbrechung einer kurzen Zeit, während welcher er am Hofe des Herzogs Georg von Braunschweig weilte, 1641 kehrte er aber wieder nach Dresden zurück und war wieder ausserordentlich thätig. Allerdings war hier das Elend nach seinem eigenen Ausspruch «so gross, dass es auch einen Stein in der Erden erbarmen möchte», aber es kamen auch wieder bessere Zeiten, so dass er 1655 zum Oberkapellmeister ernannt werden konnte. Am 6. November 1672 starb Schütz im hohen Alter von 87 Jahren, und Otto Schmid*) sagt, dass «mit seinem Tode Deutschland einen seiner edelsten Söhne, die Musik aber einen ihrer genialsten Meister verlor». Elbflorenz ehrte den Toten in einer Feier, wie sie diese Stadt weder vorher noch nachher gesehen und glich die Beisetzung der Leiche an Pracht und Teilnahme einem fürstlichen Begräbnis.

*) Die erste deutsche Oper. Kölner Musikzeitung. Tonger, Köln 1882.

**) Die Musik am sächsischen Fürstenhofe. Dresdener Orchester N. 23 u. 24 Jahrgang 1885.

Das Hauptverdienst Schütz' besteht in der Reformation der Kirchenmusik, in der Ausbildung kunstmässiger Vokalformen, besonders im Oratorienstil. Er hat, wie Emil Naumann sagt, die reine Schönheit und die sanften Weisen des Palestrinastils, die kernige, jugendlich keusche und naive Tonsprache Gumpeltzhaimers und Franks, sowie die weihevolle Stimmung und den farbenprächtigen Glanz des Stils Gabrieli's in der deutschen Kirchenmusik bis zu dem Ausdruck leidenschaftlicher Inbrunst und eines treuen, allen Kämpfen trotzenden Ausharrens in seinem evangelischen Glauben gesteigert. Gleich Alessandro Scarlatti vermählte auch unser deutscher Altmeister eine in der edelsten Art konzertierende musikalische Manier dem strengeren Kirchenstil, der bis zu seiner Zeit gegolten, und bereicherte denselben hierdurch um weite und neue Ausdrucksgebiete. Damit aber nicht genug, er hat überdies aus einem ihm allein im eigenen Herzen quellenden Born zu schöpfen gewagt und die Musik auch hierdurch, indem er ihr neue Gesichtssphären und bis dahin unbekannte Darstellungsweisen und Formen erschloss, berreichert, sowie auf unabsehbare Zeiten hinaus in die Zukunft gewirkt.

In dem 1623 erschienenen Werke: «Die Auferstehung des Herrn» steht Schütz noch zwischen dem italienischen musikalischen Drama und der in die ersten Jahrhunderte christlicher Tonkunst fallenden Reformation der Leidensgeschichte Christi. «Selbständiger treten schon die «sieben Worte» auf, in welchen an die Stelle des psalmodierenden Gesanges des Evangelisten das ariose Recitativ tritt, während in den Passionen Schütz' der Chor bereits jene wichtige Rolle einnimmt, welche ihm von Bach und Händel im Oratiorium später mit Vorzug eingeräumt wurde. Der Chor tritt nämlich mit kurzen, äusserst scharf charakterisierenden Sätzen in die Handlung ein — als der Chor des Volkes, welcher in Händels «Messias» eine so hervorragende Stelle einnimmt. Man darf also wohl behaupten, dass Schütz den deutschen Oratorienstil begründet und auf eine Stufe der Entwickelung gebracht hat, welche die Basis für die herrlichen Schöpfungen Bachs und Händels werden konnte. Die Mathäus-Passion überragt aber noch mehr die sieben Worte. Sie ist ein vollwertiges, von echt kirchlichem Geiste durchdrungenes Stück deutscher Tonkunst, welches in allem und jedem als Typus der Kompositionsweise Schütz' gelten kann».

Über «Die sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, so er am Stamme des heiligen Kreuzes gesprochen, ganz beweglich gesetzt von Heinrich

Schütz, kursächsischem Kapellmeister», wie der Originaltitel der 1623 zu Dresden gedruckten Komposition lautet, schreibt Spitta, der berühmte Bach-Biograph, dass «hier der charakteristische Stil durchaus herrscht; er durchbricht die Schranken des altkirchlichen Lektionsgesanges, welcher in der Weihnachts- und Auferstehungs-Historie sogar konzertierend behandelt wird, er erhebt sich in den Historien von der Passion und Auferstehung oft zu einer solchen Unmittelbarkeit und Gewalt, dass diesen Werken die Unsterblichkeit sicher ist». Als Winterfeld 1834 in seinem Werke über Gabrieli zum erstenmal wieder auf Heinrich Schütz, als dessen talentvollsten und genialsten deutschen Schüler hinwies, wollte man es nicht glauben, dass ein über anderthalb Jahrhundert ganz vergessener Komponist eine unvergängliche Erscheinung bilden sollte. Die Vergessenheit, in welche Schütz bald nach seinem Tode verfiel, erklärt sich durch die Menge grosser Talente, wie G. Dömpke sehr richtig sagt, welche sich seit dem 17. Jahrhundert bis in das unserige hin drängten und die stetige und ungeteilte Aufmerksamkeit der Welt auf sich zogen. Auch Spitta giebt zu, dass Schütz gross genug sei, um sich neben Grösseren ohne Schaden sehen lassen zu können, auch abgesehen davon, dass er eine imponierende Persönlichkeit ist, die aus der Wirrnis und dem Elend der Zeiten ehrfurchtgebietend und vertrauenerweckend aufragt. «Er hat seine Art, und in dieser thut es ihm keiner gleich, wenn schon einige Zeitgenossen wie Hammerschmidt und Joh. Christ. Bach ihm bisweilen nahe kommen.» Auf seinem Gebiete beherrscht er die musikalische Technik mit grösster Meisterschaft, die verwickeltsten Vokalformen sind ihm gleich geläufig wie die einfachsten. Dem einstimmigen Urteile, dass Heinrich Schütz in der Geschichte der Musik vor Bach zweifellos den ersten Rang einnimmt, steht nur der «nur von völlig Unwissenden angezweifelte» Ausspruch des Hofrates Prof. Dr. Hanslick*) gegenüber, nach welchen «erst mit Bach und Händel ein wirkliches Leben in der deutschen Musik beginne. Dass wir, rückwärtsblickend, in Bach und Händel die beiden letzten Tondichter Deutschlands treffen, welche noch vollauf und stetig in der Gegenwart wirken, ist so unumstösslich wie die Thatsache, dass das deutsche Drama für uns mit Lessing, Schiller und Göthe beginnt, oder dass in England kein Vorgänger Shakespeares mehr in lebendigem Zusammenhang mit der Nation steht». Allerdings wird dieser Ausspruch durch folgende Sätze dann gemildert: «Was allerdings nicht hindert, dass unter diesen aus unserer

*) Neue freie Presse, Wien, 17. Jan. 1886.

lebendigen Kunstübung längst herausgefallenen Vorgängern sehr eigenartige und bedeutende Talente sich befinden. Heinrich Schütz ist wohl der merkwürdigste deutsche Musiker des 17. Jahrhunderts, nicht bloss durch seine Kunst, sondern auch durch seine von den grössten politischen Ereignissen umwogte bedeutende Persönlichkeit. Er hatte eine sehr sorgfältige Erziehung genossen und ähnlich wie später Ph. Em. Bach eine Zeit lang zwischen dem Gelehrten- und dem Künstlerberuf geschwankt. Er besass dichterisches Talent und eine Vielseitigkeit, wie sie weder Bach noch Händel erreicht haben. In dem neuen dramatisierenden Stile liegt ein vielverheissender Keim, der vermöge einer hundertjährigen Weiterentwickelung zu der Macht und Herrlichkeit der Bach'schen Passionsmusiken emporgewachsen ist».

Und so schliessen wir die Lebensbeschreibung dieses seltenen, das Höchste in seiner Kunst anstrebenden Mannes mit den Worten, welche der Geschichtsforscher K. A. Müller geschrieben hat: «Schütz ist eine der Persönlichkeiten, deren Erscheinung überall wie die eines Höheren, reineren Geistes aus einer besseren Welt auf unser Gemüt wirkt. Die Harmonie, der er all' sein Sinnen und Dichten geweiht, tönt in seinem ganzen Leben wieder; er war nicht allein ein grosser Künstler, er war zugleich ein vollkommener Mensch, soweit es erlaubt ist, also zu sprechen. Wo immer er sich zeigt, da finden wir Milde und Kraft gepaart, kindliche Demut und männlichen, unerschrockenen Mut, Klarheit, Umsicht und hohe Begeisterung.»

2. Johann Sebast. Bach.

Die Theorie von der Vererbung von Kunst und Wissenschaft von Eltern auf Kinder und Kindeskinder kann wohl bei keiner Familie so glänzend bewiesen werden, wie bei der Joh. Seb. Bachs. Durch volle drei Jahrhunderte, von 1550 bis 1850 hat sich der Musiksinn in einer Familie, die in dieser Beziehung wohl in der ganzen Kunstgeschichte einzig dasteht, erhalten. Louise Adolfa Le Beau hat nach den besten Quellenwerken Philipp Spitta's und C. H. Bitter's einen Stammbaum der Familie Bach veröffentlicht, der hier im kurz gedrängten Auszug gebracht wird. Als Stammvater der ganzen Familie gibt Joh. Seb. Bach selbst den um 1550 geborenen Müller Veith Bach an, der in die Fremde gezogen, unter Kaiser Rudolf II. (1576—1612) nach Thüringen zurückkehrte


I. S. BACH.
1685 – 1750

und hier 1619 starb. Er hatte zwei Söhne, Lips, gestorben 1620, und Hans, geb. um 1580, Spielmann, gest. 1626 zu Arnstadt. Lips' Sohn Wendel, geb. 1619, starb 1682 als Landwirt in Wolfsbehringen in Gotha, dessen Sohn Jakob, geb. 1655, gest. als Kantor in Ruhla, hatte drei Söhne Johann Ludwig, geb. 1677, gestorben 1741 als Kapelldirektor in Hofmeiningen, Nic. Ephraim, Organist und Kellermeister der Äbtissin Ernestine Antonie zu Gondersheim, Schwester des regier. Herzogs von Sachsen-Meiningen und Georg Michael, geb. 1703, gest. 1771 als Lehrer am Lutherischen Gymnasium in Halle. Johann Ludwigs Söhne Sam. Anton, geb. 1713, gest. 1781, Gottlieb Friedrich, geb. 1714, gest. 1785 und des Letztgenannten Sohn Joh. Philipp, gest. 1846, waren herzogl. meiningische Hoforganisten, Georg Michael's Sohn, geb. 1743, gest. 1814 Musiklehrer in Halle und als «Klavier-Bach» bekannt. Lips' Bruder Hans hatte drei Söhne, Johann, geb. 1604 zu Wechmar, gestorben als Direktor der Ratsmusikanten in Erfurt 1673, Christoph, geb. 1613, gestorben als gräflicher Hof- und Stadtmusikus 1661 und Heinrich, geb. 1615, gestorben als Organist in Arnstadt 1692. Johann hatte drei Söhne, Johann Christian, geb. 1640, gest. 1682, dessen Kinder Johann Jakob 1668—1692 und Johann Christoph, 1673—1727 und Kindeskinder Johann Samuel, geb. 1694 und Johann Christian geb. 1696, Musiker zu Eisenach, Gehren und Sondershausen waren, Joh. Ägidius, geboren 1645, gestorben als Ratsmusikdirektor und Organist in Erfurt, und Johann Nikolaus geboren 1653, gestorben als Ratsmusikant in Erfurt 1682, Johann Aegidius' Sohn Johann Christoph, geboren 1685, folgte seinem Vater im Amte, während der zweite Sohn Johann Bernhard, geboren 1676, Kammermusikus zu Eisenach wurde und auch als trefflicher Orgelvirtuose bekannt war. Dessen Sohn Johann Ernst, geboren 1722, wurde sächs. weimar'scher Kapellmeister und sein Enkel Organist in Eisenach, während die Söhne Johann Christophs, Johann Friedrich, geboren 1706 und Johann Ägidius, gestorben 1746, Organisten in Quedlinburg, resp. Gross-Maura waren. Des Ahnherrn Veit's Enkel Christoph hatte drei Söhne, Georg Christoph, geboren 1642 in Erfurt, Stammvater der fränkischen Bach's, gestorben 1697, dessen Sohn Johann Valentin, geboren 1669, gestorben 1720 und Enkel Johann Elias, geboren 1705, gestorben 1755 Kantoren und Stadtmusiker in Schweinfurt waren, während des letzteren Bruder, geboren 1695, gestorben 1773, Organist zu Lahm in Franken war, Johann Christoph, geboren 1645, gestorben als Hofmusiker zu Arnstadt, dessen Sohn Johann Ernst, geboren 1683, Organist zu

Arnstadt wurde und Johann Ambrosius, gebor. 1645, der Vater des grossen Joh. Seb. Bach. Ein dritter Enkel Veit's, Heinrich, der Bruder des Grossvaters Joh. Seb. Bach's, geboren 1615 zu Wechmar, gestorben 1692 als Organist zu Arnstadt, hatte drei Söhne, Johann Christoph, geboren 1642, gestorben 1703 als Organist in Eisenach, Johann Michael, geboren 1648, Organist, Klavichord- und Geigenbauer, gestorben 1694, und Johann Günther, geboren 1653, gestorben 1683 als Organist zu Arnstadt. Der älteste dieser drei Brüder Joh. Christoph hatte wieder vier Söhne u. zwar Johann Nikolaus, geb, 1669, gestorben 1695 als Universitäts-Organist in Jena, Johann Christoph, geboren 1674, gestorben als Klavierlehrer in England, Johann Friedrich, Organist in Mühlhausen und Johann Michael, der wahrscheinlich als Orgelbauer in Schweden starb.

Johann Sebastian Bach wurde am 21. März 1685 zu Eisenach geboren. Frühzeitig verlor er schon die Mutter und als er kaum 10 Jahre alt war, verschied auch der Vater, so dass der älteste Bruder Johann Christoph, der damals Organist in Ohrdruff war, den Knaben zu sich nahm, ihn in die Schule schickte und ihm auch den ersten Unterricht in der Musik erteilte. Gar bald aber wuchs der kleine Sebastian seinem 14 Jahre älteren Bruder über den Kopf. Die grösste Sehnsucht des Knaben war es, eine von seinem Bruder ängstlich gehütete Sammlung von Kompositionen der berühmtesten Orgel- und Klavierspieler der damaligen Zeit wie Buxtehude, Fischer, Frohberger, Kerl, Pachelbel u. a. in die Hände zu bekommen. Seine Bitte wurde jedoch stets abgewiesen, bis sich endlich Sebastian heimlich in den Besitz derselben, wenigstens für die Nächte, zu setzen wusste und das ganze Werk bei Mondschein abschrieb. Im Jahre 1700 als Chorsänger, Violinspieler und Cembalist in der Michaeliskirche in Lüneburg eintretend, hatte er hier sehr oft in der Kirche, bei Hochzeiten und Begräbnisfeierlichkeiten zu thun, und dieses fortwährende Musizieren wie das Studium vorhandener Werke war seine Schule, in welcher er zu einem der bedeutendsten Meister unserer Kunst heranwuchs. Die musikalische Tradition bewahrte ihn vor jenen Fehlern, welche anderen Autodidakten drohen, und so finden wir ihn nach einer Reise zu Reinken in Hamburg und nach Celle, wo er durch die von der herzoglichen Kapelle aufgeführten graziösen Kompositionen von Couperin und anderen französischen Komponisten manche Anregung erhielt, 1703 als Violinspieler und Hofmusikus bei Johann Ernst, dem Bruder des Herzogs Wilhelm Ernst zu Weimar angestellt. Das nächste Jahr aber vertauschte er diese Stelle mit dem

Organistenamte in Arnstadt, wo zu seiner grössten Freude eine vortreffliche Orgel vorhanden war, auf welcher er seine Technik vollkommen ausbilden konnte. Auch einige Kompositionen, wie eine Cantate auf den ersten Osterfeiertag, eine Orgelfuge und das einzige Beispiel der Programmmusik in Bach's Kompositionen, ein Capriccio auf die Abreise seines Bruders, danken der Mussezeit dieser Stellung ihre Entstehung. Nebenbei studierte er die Werke der deutschen, italienischen und französischen Meister und da er fühlte, dass er noch nicht auf jener Höhe stand, welche er seiner Begabung nach erreichen konnte, begehrte er einen vierwöchentlichen Urlaub, um zu Fuss über Leipzig, Halle und Magdeburg nach Lübeck zu dem berühmten Organisten Buxtehude zu gehen. Hier verweilte er nun, seine Stellung in Arnstadt gänzlich vergessend, ein Vierteljahr und studierte die Kunst des Orgelspieles auf das Gründlichste. Allerdings hatte er sich durch diese Urlaubsüberschreitung sein Amt in Arnstadt sehr erschwert; man hatte nun an ihm eine Menge auszustellen und auszusetzen, z. B. «dass die Gemeinde durch fremde Töne confundiret werde» und dass er «eine fremde Jungfer zum Singen auf das Chor genommen habe», und war ihm daher die Berufung als Organist an der St. Blasiuskirche in Mühlhausen sehr erwünscht. 1707 zog er in diese Stadt, wo vor ihm Johann Eccard und Georg Neumark gewirkt hatten und hier führte er auch seine Base Maria Barbara Bach, die Tochter Michael Bachs in Gehren, als seine liebe Gattin heim. Auch der Aufenthalt in diesem Orte wurde ihm durch den eben ausgebrochenen Streit der Pietisten und Orthodoxen verleidet und folgte er im nächsten Jahre einem Rufe des Herzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar, der ihn in Weimar spielen gehört hatte nnd nahm bei demselben die Hoforganistenstelle an. Mit dieser Stellung übernahm Bach auch die Verpflichtung, kirchliche Gesangwerke zu komponieren und aufzuführen, und kann man wohl sagen, dass bei dem Kunstsinn des Herzogs die ausserordentlichen Talente des Meisters derart gefördert wurden, dass er bald den weitverbreiteten Ruf als genialer Komponist, als hochbedeutender Klavier- und Orgelspieler, der auf diesem Gebiete keine Schwierigkeiten kenne, mit Recht genoss. Die Zeit des Weimarer Aufenthaltes war nun auch die glücklichste seines Lebens und fiel in diese Periode die Entstehung der meisten Orgelfugen uud Orgelchoräle. Auch die prachtvolle Kantate: «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit», in welcher, wie L. Hitz in einer Jubiläumsbiographie so schön sagt, dem erschütternden Ernst des Todes der Jubel der

auf die ewige Seligkeit hoffenden, gläubigen Christenseele entgegengestellt wird, fällt in diese Zeit. Im Jahre 1717 wurde Seb. Bach von dem sächsischen Konzertmeister Volumier nach Dresden geladen, woselbst der berühmte Klavier- und Orgelvirtuose J. L. Marchand durch seine Fertigkeit auf beiden Instrumenten Bewunderung erregte und eben bei Hof engagiert werden sollte. Als hochmütiger und eitler Franzose hatte er von dem «deutschen Musiker Bach» eine sehr geringschätzige Meinung, und so wollte Volumier mit Zustimmung des Königs ein musikalisches Turnier zwischen dem französischen und dem deutschen Meister arrangieren. Als aber der Franzose den deutschen Bach spielen gehört, entzog er sich dem Wettstreit und fuhr noch vor dem Tage, an welchem derselbe stattfinden sollte, von Dresden weg. Kaum war nun Bach nach Weimar zurückgekehrt, als er von dem Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen einen Ruf als fürstlicher Kapellmeister erhielt. Hier hatte er wenig Gelegenheit zum Orgelspiel, er war vielmehr der Vertraute und Reisebegleiter des kunstsinnigen Fürsten. Seine freie Zeit verwendete er zu Kammermusikwerken, in welchen er ebenfalls Unschätzbares in reicher Fülle geboten hat und entstanden hier die Sonaten und Suiten für Violine und Cello, die sogenannten Concerti grossi für verschiedene Instrumente, die französischen und englischen Suiten für Klavier, endlich die Präludien und Fugen des vohltemperierten Klaviers.

Im Jahre 1720 nahm ihn der Fürst nach Karlsbad mit und als er an Geist und Körper erfrischt, wieder nach Köthen zurückgekehrt war, fand er seine Frau, mit welcher er 13 Jahre in ungestörtester Harmonie lebte, nicht mehr am Leben. Die Nachricht zerschmetterte ihn fast, aber er ertrug den Schmerz als Mann und suchte und fand in der Ausübung seiner herrlichen Kunst den Trost, der ihn wieder zu erneuter Arbeit ermutigte. Gegen das Ende des folgenden Jahres vermählte er sich zum zweitenmal und zwar mit Anna Magdalena Wülken, welche eine gute Sängerin war und auch bei ihrem Gatten Klavierspiel und Generalbass lernte. Sie unterstützte ihn nach besten Kräften in seiner Kunst und war ihm oft beim Abschreiben seiner eigenen und fremder Kompositionen behülflich. Seine erste Frau schenkte ihm sieben, seine zweite dreizehn Kinder, und wenn davon auch einige frühzeitig gestorben waren, so musste Bach doch darauf Bedacht nehmen, seine Einnahmen der grossen Familie entsprechend zu vermehren und nahm er daher die ihm angebotene Stellung eines Kantors an der Thomasschule in Leipzig und die eines Musikdirektors an den beiden Hauptkirchen dieser Stadt

an. Hier widmete er nun wieder seine ganze Thätigkeit der Kirchenmusik und schuf er während seines 23jährigen Aufenthaltes, den er nur einmal unterbrach, als er zu König Friedrich II. nach Potsdam berufen wurde und daselbst seine kolossale Virtuosität und Kunstfertigkeit im Improvisieren zeigen musste, fast 300 Kirchenkantaten, die Passionsmusiken, die Philipp Spitta eine «Wiederbelebung des mittelalterlichen geistlichen Volksschauspiels auf viel höherer Kunststufe» nennt, das Weihnachtsoratorium, und seine H-mollmesse, für den katholischen Dresdener Hof bestimmt. Ein durch vieles Notenschreiben bei mangelhafter Beleuchtung hervorgerufenes Augenübel, das auch schlecht operiert wurde, beraubte ihn die letzten Jahre seines Lebens des Augenlichtes, der Kummer, unthätig sein zu müssen, untergrub seine sonst kräftige Konstitution und so verschied er am 28. Juli 1750, abends halb acht Uhr. Sein Leichnam liegt am St. Johanniskirchhof zu Leipzig bestattet.

Johann Sebastian Bach ist wie Richard Pohl*) treffend sagt, der Tonheros, der alle seine Vorläufer und Nachfolger hoch überragt, der die alte Zeit beschliesst, eine neue beginnt und auf den man jedesmal wie auf ein Zentralgebirge trifft, von welcher Seite man auch die musikalische Entwickelung verfolgt. Auf allen Gebieten wird er in Ewigkeit unerreicht und unübertroffen bleiben. Kein Land, keine Schule, keine Zeit hat nach R. G. Kiesewetters**) Worten, etwas aufzuweisen, das den Fugenwerken Bach's auch nur angenähert werden könnte. So wenig Bach zur Zeit seines Wirkens als Komponist beachtet wurde, so sehr geschieht dies in unserem Jahrhundert, und ist die Popularisierung der Bach'schen Werke, namentlich der Passionsmusiken besonders durch Mendelssohn-Bartholdy angebahnt worden. Die dramatische Lebendigkeit jener grossen Kompositionen, die Verschiedenartigkeit der Situationen, der überall treffende, wie für alle Zeiten giltige Ausdruck der Musik, die ausserordentliche Kraft der religiösen Empfindung, die aus jedem Takte spricht, fesseln die musikalische Welt in steigendem Masse. Was Bach schrieb, welchen Charakter die Werke auch trugen, alles war ein vollendetes Kunstwerk und ist es fast unmöglich, zu sagen, dies oder jenes Werk, das Weihnachtsoratorium oder die Mathäus-Passion sei grossartiger, denn gerade die Form der biblischen Passionsgeschichten,

*) Die Klaviere, Klaviermusik und Klavierspieler. Neue Zeitschrift für Musik 1890 Nr. 6.

**) Geschichte der europäisch-abendländischen Musik. Leipzig 1846.

wie sie bei den Feierlichkeiten der Karwoche in den katholischen Kirchen gesungen zu werden pflegt, und wie sie Heinrich Schütz in die Kunstmusik übertragen hatte, erweiterte und erhob er in allem, was sein enorm reichhaltiger und vielseitiger Künstlergeist uns hinterliess, zu Kunstwerken höchsten Ranges.

Ein solches Riesenwerk, das, wie Graf Laurencin sagt,*) nur die Seele haucht und zwar nur die reinste Seele, diejenige nämlich, welche von Gott ausgehend, immer treuer sich Ihm zuwendend, kein anderes Verlangen hegt und bethätigt, als wieder und immer wieder in Ihn, den Einen, zurückzuströmen, Ihn zu feiern, Ihm Lob zu singen, ist die Matthäus-Passion. Dieses Werk verdankt nicht der gewandten Formalisierung von Tonphrasen seine Entstehung, es ist nicht nur des kurfürstlich sächsischen Hoftitels wegen geschrieben, hier haben wirkliche Frömmigkeit, Glaube und edle Begeisterung für das Christliche dem Meister Bach die Feder geführt, in ihm hat sich, nach des Musikschriftstellers Dr. Hans Paumgartner's Worten, die Blume christlicher Empfindung, wie sie am keuschesten und wieder gewaltigsten im deutschen Volkesherzen aufgeblüht und mit ihrem Glanz und ihrem Dufte die deutsche Kunst so wunderbar durchdrungen und erfüllt hat, zum Wundergarten christlich-germanischer Poesie entfaltet.

Über das Weihnachtsoratorium sagt Spitta in seiner grossen Bach-Biographie, dass kein Werk des Meisters eine solche Fülle reizender Melodien birgt, wie dieses. Über allen Melodien ruht der Zauber jener sanften, seligen, aus dem Gefühle von Glück und Hoffnung erstehenden Stimmung, welche der biblischen Geschichte von der Geburt Christi inne wohnt und dem Weihnachtsfeste der christlichen Kirche durch alle Jahrhunderte gleich treu geblieben ist.

Die hohe Messe (H Moll-Messe) gehört ebenfalls zu den bedeutendsten, kühnsten und tiefsinnigsten Denkmälern der deutschen Kunst und des deutschen Geistes und ist jedenfalls in Bezug auf den Ernst der Gesinnung, Klarheit der Darstelllung und Innerlichkeit der Empfindung das hervorragendste Werk der geistlichen Musik überhaupt. Sehr schön urteilt der als Dichter wie als Kritiker gleich hochgeachtete Schriftsteller Max Kalbeck über diese Komposition in folgenden Worten: «Während wir das herrliche Werk uns wieder vergegenwärtigen, überschauert uns von neuem die Nähe seines übermächtigen Geistes. Kaum mit Gedanken ist es abzusehen, ungeheuer türmt es sich vor uns auf, in schweren,

*) Zur Geschichte der Kirchenmusik bei den Italienern und Deutschen Leipzig 1856.

Massen mit riesigen Gliedern, und doch erscheint es vermöge der unzähligen graziösen Einzelheiten, aus welchen es sich zusammensetzt, beinahe noch kleiner als es thatsächlich ist. Der Vergleich mit den religiösen Bauten der Gotik drängt sich uns unwillkürlich auf. Weder Rücksichten auf den Kultus, noch Zweckmässigkeit haben diesen steinernen Frühling des Mittelalters ins Leben gerufen, sondern allein der ideale, gegen die Strenge der Dogmen reagierende Gedanke, der die blühenden Bäume des freien Glaubens in den Himmel wachsen liess und das Kreuz unter Rosen begrub. Wie die enormen Steinlasten durch ihre luftige Zerteilung einen zierlichen Eindruck machen, so gewinnen die gewaltigen Chöre Bach's, welche so streng an ihre konstruktiven Ideen gebunden sind, durch die unglaubliche polyphone Kunst des Meisters eine Bewegung und Mannigfaltigkeit, welche ihre gedrungenen schweren Formen zu leichter Filigranarbeit auflöst. Und jedes Detail atmet, wie in der gotischen Ornamentik, individuelles Leben. Während die Antike selbst, während ihrer Blütezeit die Schablone nicht verschmäht, und die Kunst der Renaissance, an welche auf werwandtem Gebiet die italienische Musik sich anlehnt, ihr darin nachfolgt, behaupten die Gotik und Bach ihre volle, eigentümliche Unabhängigkeit in der Ausbildung und Durchgeistigung der Form. Den magischen Lichtwirkungen, welche von den durchbrochenen, in Pfeiler auseinander rückenden Wänden hervorgebracht werden, entspricht die dämmerhafte, ahnungsvolle Harmonie der vorschwebenden Akkorde, und hier wie dort scheint die Materie in Geist sich zu verflüchtigen.»

Es liegt in Bach's Werken eine ganz neue Welt des künstlerischen Schaffens. In seinen Instrumentalkompositionen liegt ein geradezu unerschöpflicher Born für jeden, der sich die Bildung musikalischer Formen aneignen will, deshalb nennt ihn aber auch Bethoven den «Urvater der Harmonie» und rief in begeisterter Weise aus: «Nicht Bach sondern Meer soll er heissen!» Ebenso bedeutend, wie Bach in der Ausbildung der musikalischer Recitatation ist, wo er als erster die Kraft und Schönheit der deutschen Sprache zum würdevollsten Ausdruck bringt, ebenso hervorragend ist er für die Weiterentwickelung der Musik nach der dramatischen Seite in seinen Volkschören der Passionen. Sein Chor: Kreuzige! Kreuzige! wie das kurze Gespräch der beiden Hohepriester, als Judas den Blutsold zurückgeben will, sind staunenswerte Beispiele seiner Charakterisierungskraft und sagt Ludwig ~~Nagl~~ Nohl sehr richtig, dass nie ein Künstler sich tiefer in das ungeheure Leid der Welt in Sünde, Gram und Tod

hineingewühlt hat, als das dämonisch-nordische Mannesgemüt Bach's. Es giebt keine Schatten so schwarz, dass er sie nicht malen könnte und gemalt hätte. Hier erhebt sich seine Gestalt zu einer fast erschreckenden Riesenhaftigkeit, und dunkler Flor scheint den Himmel zu verhüllen, wenn er den Jammer, das Elend, die Schuld singt, die den Tod des Erlösers nötig machten.

Ebenso grossen Einfluss hatte Bach auch auf die Klaviermusik, so dass Adolf Ruthardt *) in Leipzig mit Recht sagen darf: «Stil und Technik des Klaviers müssen in dem Verhältnis entarten und verflachen, als sie sich von der Bach-schen Kunst entfernen.» Auch der erste Herausgeber der Bach'schen sämtlichen Klavierwerke, Professor Griepenkerl, bemerkt: «Die hackende und geistlose Spielart, welche jetzt zuweilen für Bach'sch gehalten wird, ist gänzlich zu vermeiden; denn die alten Klaviervirtuosen sangen auf ihren Instrumenten und trugen mit Wärme, ja mit Begeisterung vor. Doch con discrezione, mit Bescheidenheit, wie sie es zu nennen pflegten». Schon im 3. Kapitel dieses Buches haben wir darauf hingewiesen, dass der Gebrauch des Daumens und des fünften Fingers vor Bach umgangen wurden. Bach und sein Sohn Philipp Emanuel führten erst die völlig gleichmässige Verwendung aller Finger und auch den stummen Fingerwechsel auf derselben Taste ein. Seine englischen und französischen Suiten regen, wie Aug. Reissmann in seiner Bach-Biographie sagt, nicht allein zum Tanze an, sie sind zugleich mit so echt künstlerischen Mitteln ausgeführt, dass sie aus der niederen Sphäre der Tanzmusik emporgehoben werden und den Wert wirklicher Charakterbilder gewinnen. Die 1723 erschienenen Inventionen nennt Bach selbst «aufrichtige Anleitung womit den Liebhabern des Klaviers, besonders aber den Lernbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, nicht allein (1) mit 2 Stimmen rein spielen zu lernen, sondern auch bei weiteren Progressen (2) mit dreien obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbei auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine kantable Art im Spielen zu erlangen, und darnach einen starken Vorgeschmack von der Komposition überkommen». Die bedeutendste Schöpfung von der gesamten Klavierlitteratur aber ist Bach's «Wohltemperirtes Klavier», das Robert Schumann «das tägliche Brot eines tüchtigen Musikers» und Hans von Bülow «das alte Testament eines jeden ernstgesinnten Klavierspielers» bezeichnet und in welchem Bach als erster mit aller Entschiedenheit für die gleichschwebende Temperatur

*) Das Klavier. Leipzig 1888 Gebrüder Hug.

welche für die akustisch verschiedenen Halbtöne Cis und Des, Dis und Fs u. s. w. nur eine einzige Taste hat, eintrat. Der bereits oben genannte Adolf Ruthardt sagt darüber: «Hätte Bach allein nur dieses Werk geschrieben, so wäre sein Name mit der Geschichte der Technik und Litteratur des Klaviers für immer verknüpft, ganz abgesehen vom Inhalt, den man als einen unübertroffenen Microcosmus der Tonbunst, sowohl nach Seite tiefsinniger Verinnerlichung, als heiterer Grazie und feinen Humors bezeichnen kann». Und Bernhard Vogel nennt es «ein Evangelium, dessen Grundwahrheiten von jedem Zeitalter erkannt und als stichhaltig erprobt werden. Wehe dem Geschlecht, das von ihnen sich lossagt und eitlen Götzendienst treibt! Es versinkt unrettbar in dem Strudel des gröbsten Materialismus. Wer aber von Bach sich erziehen und befruchten lässt, um dessen musikalisches Seelenheil ist es gut bestellt; vor allem Unedlen in Kunst und Leben flieht er und erstarkt von Stunde zu Stunde im Glauben an die befreiende Kraft des deutschen Kunstgeistes.» —

Wer aber den Bach'schen Riesengeist in seiner vollen Grösse betrachten will, darf den Meister nicht nur als Instrumentalkomponisten und als einen der grössten Klavier- und Orgelvirtuosen und Pädagogen kennen, er muss auch seine Bedeutung als Violinspieler schätzen. Es muss allerdings zugegeben werden, dass er hier nicht jene hohe Meisterschaft, wie er sie auf der Orgel und auf dem Klavier besass, erreichte, immerhin war er mit der Technik der Violine sehr vertraut, umsomehr, als er den Grund zu seinem enormen Wissen auf musikalischem Gebiete, wie seine Biographie gezeigt hat, auf dem Violinspiel legte. In Lüneburg als Violinspieler im Instrumentalchor thätig, in Weimar an der Seite des als Violinvirtuosen nicht unbedeutenden Paul Westhoff mit der am Hofe des Herzogs Johann Ernst von Weimar sehr beliebten italienischen Instrumentalmusik bekannt werdend, in Köthen an der Seite und als Freund des hochherzigen Fürsten Leopold, dessen Lieblingsinstrument die Violine war, lebend, schuf er Werke, wie seine 3 Sonaten und 3 Suiten, von denen Spitta mit Recht sagen durfte, dass man sich einen solchen Bescheid nicht bei der theoretischen Spekulation, sondern allein vom praktischen Probieren holt. Auch hier schuf er Arbeiten, die F. Schweikert *) als solche bezeichnet, die sich durch ihren innern Wert dauernd erhalten, wenn sie auch dem modernen Virtuosentum weniger Gelegenheit zur Entfaltung glänzender Kunstfertigkeit bieten.

*) Joh. Seb. Bach als Erzieher. Neue Musikzeitung Stuttgart 1892 Nr. 3.

Und schliesslich sei noch seines Wirkens als Pädagoge gedacht. Von seinen Söhnen werden wir im nächsten Kapitel hören, hier seien nur erwähnt Agricola, den Lessing als einen hochgebildeten Künstler nennt, der durch seine Fuge über B A C H bekannte Orgelkomponist L. Krebs, der treffliche Theoretiker Kirnberger, Doles u. s. m. a. Bernhard Vogel schliesst seinen bereits zitierten Aufsatz über Bach als Erzieher mit folgenden Worten: «Und mit der Grösse des Künstlers stand bei ihm der Mensch auf gleicher Stufe. Durchdrungen von der tiefsten Religiosität lebte und schuf er alles zur Ehre Gottes; nie war es ihm zu thun um äusseren Vorteil; ausser der Hochachtung seiner Verehrer brachten ihm die monumentalsten Schöpfungen so gut wie nichts ein und so drückend auch oft die bürgerlichen Verhältnisse sich bei ihm gestalteten, so schweres Leid er im eigenen Hause erfahren mochte, nie verlor er den Glauben an den geistigen Lenker seines Schicksales, nie liess er sich den Lebensmut rauben; und so zahlreiche Widerwärtigkeiten er seitens der ihm vorgesetzten Behörden zu erdulden gehabt, er vergass sie gern in rastlosem Schaffen: Feind aller leeren Worte, handelte er desto entschiedener, sagte jedem ehrlich und offen seine Meinung, wallte wohl auch gelegentlich auf in glühendem Zorn, war aber immer, sobald er ruhiger geworden, versöhnungsgeneigt. Als Kantor der Thomaschule waltete er seines schweren Amtes in unermüdlicher Pflichttreue und wartete nicht auf den Dank der Obern, die zudem keine Ahnung hatten von der Ausserordentlichkeit seines Genius und seiner Schöpfungen; der Magistrat erblickte in ihm weiter nichts als einen Beamten, der den musikalischen Teil der Gottesdienste zu leiten habe und mit dem (sehr bescheidenen) Gehalte so reichllch entschädigt sei, dass er damit vollauf zufrieden sein könne. Dass Bach fast für jeden Sonntag und die hohen Feste des Jahres neue Kantaten, Motetten etc. schrieb, rechneten sie ihm weiter nicht hoch an, das setzten sie als selbstverständlich voraus; nur wenn es galt, zu geizen und zu knausern, z. B. wenn er Anträge auf Verstärkung des Kirchenorchesters gestellt, entwickelten sie einen Eifer, den sie dem übrigen gesegneten Wirken des Meisters gegenüber im guten Sinne leider niemals an den Tag legten. Doch trotz des trübseligsten Hauskreuzes, das ihn während der letzten Lebensjahre belastete, trotz der Erblindung, die über ihn nach mannigfachen erfolglosen Operationen hereinbrach, blieb er stark im Glauben, in der Liebe und in der Hoffnung. Das Wort des römischen Hauptmannes bei der Kreuzigung Christi: «Ecce

homo» möchte man anwenden angesichts eines Künstlers und Menschen, der für alle Zeit die feste Säule im Tempel der wahren Kunst bleibt, und jedem wahren Deutschen ein Vorbild echter Charaktergrösse und Mannestugend aufgestellt hat».

2. Johann Sebast. Bach's Söhne.

Von Bach's Söhnen, die seine Lehre fortpflanzten und seinen Stil überall verbreiteten, war wohl der genialste Wilhelm Friedemann. Zu Weimar 1710 geboren, genoss er schon als Kind den Unterricht im Klavier- und Orgelspiel, sowie in der Theorie von seinem Vater und erregte seine frühzeitige Meisterschaft auf allen Gebieten die allgemeine Bewunderung, welche sich 1717, als sein Vater den musikalischen Wettstreit mit dem Franzosen Marchand bestehen sollte, noch steigerte, indem er eine Komposition des letzteren, die Seb. Bach «als eine Seiltänzerei und Schurrpfeiferei» bezeichnete und selbst dem Könige nicht vorspielen wollte, in leichtester und ungezwungenster Weise zu Gehör brachte. Nachdem Friedemann bei J. G. Graun das Violinspiel erlernt, die Thomasschule und die Universität in Leipzig absolviert hatte, trat er 1733 die Stellung eines Organisten an der Sophienkirche in Dresden an, welche er aber 1747 wegen einer leidenschaftlichen aber nicht geduldeten Neigung zur Tochter des Ministers Heinrich von Brühl wieder verlor. Im selben Jahre finden wir ihn mit seinem Vater am Hofe des Preussenkönigs, woselbst er für sein geniales Klavierspiel zahlreiche Triumphe erntete und die Stelle eines Musikdirektors und Oberorganisten an der Marienkirche zu Halle angeboten erhielt. Intriguen aller Art und wohl auch die unglückselige leidenschaftliche Natur Friedemanns brachten auch den Verlust dieser Stellung mit sich, und so kehrte er brotlos nach Leipzig zurück, von wo er dann, einer Zigeunerin, zu der er eine innige Neigung gefasst hatte, auf Schritt und Tritt folgend, die ganze Welt durchzog, bis er, von dem ruhelosen Leben auf's äusserste erschöpft, am am 1. Juli 1784 in Berlin verschied. So ging ein Mann, der den inneren Halt verloren, von seinem Bruder Emanuel als derjenige bezeichnet, der allein imstande gewesen wäre, seinen Vater zu ersetzen, dahin, so starb er, der als der grösste Orgelspieler und Fugist seiner Zeit angesehen werden musste. E. Brachvogel hat seinen abenteuerlichen Lebenslauf

als Grundlage eines seiner Zeit vielgelesenen Romans benutzt. Interessant ist die in Plümecke's «Theater-Geschichte» stehende Notiz, nach welcher Plümecke selbst «für den durch sein grosses musikalisches Genie berühmten Herrn Wilhelm Friedemann Bach 1778 und 1779 die Verfertigung einer ernsthaften Oper unternahm, worin er besonders die Chöre der Alten, insofern solches möglich ist, wieder auf die Bühne zu bringen versuchte». Die Ausführung dieser Idee, die dann später wieder auftauchte und auch realisiert wurde, unterblieb jedoch wegen der Kränklichkeit des Komponisten.

Johann Sebast. Bach, der auf allen Gebieten der Tonkunst in gleicher Weise zu Hause war, trachtete bei seinen Söhnen die vorhandenen spezifischen Eigenheiten zu fördern, in Friedemann das ausgesprochene Talent für kontrapunktische Satzweise und Orgelspiel, in Emanuel die eminente Begabung für das Klavierspiel und besonders die freie Phantasie, eine für den damaligen guten Klavierspieler geradezu unerlässliche Kunst. Karl Philipp Emanuel Bach wurde am 14. März 1714 als dritter Sohn Seb. Bach's geboren. An der Thomasschule zu Leipzig den ersten Unterricht erhaltend, dann auf den Universitäten zu Leipzig und Frankfurt an der Oder Rechtswissenschaft studierend, trachtete er schon in letztgenannter Stadt, sich eine musikalisch gesinnte Umgebung zu schaffen und gründete aus seinen Mitstudierenden, die eine gute Stimme besassen oder sonst musikalische Kenntnisse hatten, eine musikalische Akademie, bei welcher Gelegenheit er eine sehr nützliche Schule für den späteren Musiklehrer und Dirigenten durchmachte. Bald wurde er zu allen öffentlichen Musikaufführungen zugezogen und liess daselbst auch einige eigene Kompositionen hören. Diese Thätigkeit unterbrach er, als ihm die Aufforderung des Kronprinzen von Preussen zukam, in dessen Kapelle am Schlosse Rheinsberg einzutreten, in welcher er Meister wie Graun, Benda und Quantz bereits engagiert fand. Der juridische Beruf wurde nun definitiv aufgeben und trat er zwei Jahre später, nachdem der Kronprinz als König Friedrich von Preussen unterdessen den Thron bestiegen hatte, in dessen Dienste und «hatte hier die Gnade, das erste Flötenkonzert, welches Se. Königliche Majestät in Charlottenburg spielte, mit dem Flügel ganz allein zu begleiten.» In preussischen Diensten verblieb er volle 27 Jahre bis zum Jahre 1767 und schreibt er selbst in seiner in Burney's Tagebuch einer musikalischen Reise veröffentlichten Biographie: «Meine preussischen Dienste haben mir nie so viel Zeit übrig gelassen, in fremde Länder weiter zu reisen. Ich bin also beständig in Deutschland

geblieben und habe nur in diesem meinem Vaterlande einige Reisen gethan. Dieser Mangel an auswärtigen Reisen würde mir bei meinem auswärtigen Metier mehr schädlich gewesen sein, wenn ich nicht von Jugend an das besondere Glück gehabt hätte, in der Nähe das Vortrefflichste von aller Art von Musik zu hören und sehr viele Bekanntschaften mit Meistern vom ersten Range zu machen und zum Teil ihre Freundschaft zu erhalten. In meiner Jugend hatte ich diesen Vorteil schon in Leipzig, denn es reiste nicht leicht ein Meister in der Musik durch diesen Ort, ohne meinen Vater kennen zu lernen und sich von ihm hören zu lassen.» Das schöne harmonische Verhältnis zwischen dem meisterhaft Flöte spielenden Könige und Bach wurde durch den Beginn des 7jährigen Krieges unterbrochen; Se. Majestät war meist abwesend von Berlin und als der Krieg zu Ende war, schien auch der König ein anderer geworden zu sein. Die Kammerkonzerte fesselten seine Aufmerksamkeit nicht mehr in in gleichem Masse, er konnte auch nicht mehr Flöte spielen, kurz, Bach sah, dass sich sein Wirkungskreis hier erheblich verringert habe und er kam, zwar schweren Herzens, um seine Entlasssng ein und der edle König, der den langjährigen Diener u. ausgezeichneten Künstler liebte bewilligte sie mit dem Hinweis, dass er dorthin gehen solle, wo er mehr Nutzen schaffen könne. Und so zog Philipp Emanuel Bach, der in Berlin unterdessen geheiratet hatte, nach Hamburg, um daselbst die Stelle des verstorbenen Teleman als Musikdirektor einzunehmen. Die Bewohner der Hansastadt hatten zwar keinen so entwickelten Musiksinn wie die Berliner, aber er verkehrte hier doch in einem Kreise kunstsinniger, geistig hervorragender Familien wie Busch, Ebeling, Raimarus, Bode, Unger u. s. w., auch Klopstock schloss sich ihm an, so dass seine letzten Lebensjahre glücklich dahingeflossen waren, wenn nicht ein gichtisches Leiden ihm manch schmerzhafte Stunde bereitet hätte. Er starb am 14. Dezember 1788.

Philipp Emanuel Bach's Kompositionen liegen uns in grosser Anzahl vor und sagt er selbst von denen aus seiner preussischen Zeit, dass er dabei oft von dem Publikum gestellten «lächerlichen Vorschriften» folgen musste. Er bekannte damit offen, dass er der Geschmacksrichtung seiner Zeit auch Rechnung getragen habe und damit zu gewissen Erfindungen veranlasst worden sei, auf die er vielleicht, unbeirrt seinem Schaffenstriebe folgend, niemals verfallen wäre. Sein Hauptbestreben in der Komposition lag darin, möglichst sangbar zu schreiben, und da die damaligen Instrumente noch nicht die Fähigkeit besassen, einen Ton fortklingen zu lassen, so

musste er auch Verzierungen anbringen; während andere Komponisteu dies sehr geschmacklos machten, verfuhr er dabei derart, dass das Ohr nicht leer gelassen wurde und doch auch die edle Einfalt des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht verdorben wurde.

Philipp Emanuel Bach galt besonders auf dem Gebiete des Klavierspieles und der Klavierkompositien als der erste Meister seiner Zeit. Indem er in seinen Werken sein eigenes, stets heiteres, geistsprühendes Naturell abspiegeln liess, brachte er dem Publikum etwas ganz Neues und sehr Überraschendes und nahm er die musikalische Welt damit gefangen. Äusserte doch Haydn, dass ihn während seiner Lehrzeit nichts so befriedrigt hätte, als Em. Bachs Klavierwerke, die ihn in sorgenvoller und trauriger Stimmung oft aufgeheitert hatten, ja er behauptete sogar, dass er alles, was er wisse, diesem Meister verdanke. Auch Mozart sagte von ihm: Er ist der Vater, wir sind die Bub'n. Wer von uns was recht's kann, hat's von ihm gelernt.

Er verstand es, die italienische Melodienbildung, den Reiz gefälliger Klangwirkungen mit dem altklassischen Geiste trefflich zu vereinigen, er wurde, um mit H. Seewald *) zu sprechen, der Vermittler des altklassischen Geistes, der strengen Polyphonien seines Vaters und der modernen Instrumentalmusik, der alten Instrumentaltechnik und des modernen Klavierspiels, er hat der Kammermusik der Haydn-Mozart'schen Epoche den Boden bereitet und ist — hierin liegt seine hauptsächliche Bedeutung — der Begründer des freien Klavierspieles. Er schuf die Form der modernen Klaviersonate als ein aus mehreren Sätzen bestehendes, selbständig in sich abgeschlossenes Ganze und gab der Sonate eine Form in welcher sie dann später allen grösseren Instrumentalkompositionen als Grundlage dienen konnte. Damit die von ihm eröffneten neuen Bahnen von seinen Nachfolgern wirklich betreten würden, schrieb er das im höchsten Grade epochemachende Lehrwerk: «Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen». Man darf dasselbe allerdings nicht von dem heutigen Standpunkt des Klavierspieles betrachten und muss auch die grosse Verschiedenheit zwischen den damaligen und jetzigen Klavierinstrumenten bedenken. Das heutige Instrument war damals zwar schon erfunden, befand sich doch erst in einem Stadium, wo es Meister Bach nur ungern gebrauchte, er schrieb daher alle seine Kompositionen für das Klavichord mit einem schwebenden Ton.

*) Der Einfluss Ph. Eman. Bach's auf das moderne Klavierspiel. Dresdener Orchester 1886 Nro. 15—18.

Aber nicht nur uuf dem Gebiete des Klavierspieles, wo er wahrhaft reformatorisch wirkte, war Philipp Emanuel Bach hervorragend thätig. sein Verdienst in der Liederkomposition ist ebenfalls nicht zu unterschätzen, da er die bisher festgehaltene Methode, für alle Strophen eines Gedichtes dieselbe Melodie zu verwenden, aufgab und trachtete, die Musik dem Texte anzupassen und so das, was der Dichter in Worten ausdrückte, auch in der Musik wiederzugeben trachtete. Besonders hervorzuheben sind hier seine Melodieen zu Gellert's geistlichen Liedern. Er schuf auch grössere Gesangwerke, wie das Oratorium: «Die Israeliten in der Wüste», dann grössere Instrumentalkompositionen, die meist dem späteren König Friedrich Wilhelm III. gewidmet waren und endlich Orgelwerke, und Kammermusiken für Klavier, Flöte und Geige. Er war ein genialer Bahnbrecher auf mehreren Gebieten der Tonkunst, er verdient die dankbarste Anerkennung und Bewunderung der Nachwelt und ist ihm in der Kunstgeschichte ein Ehrenplatz für alle Zeiten gesichert.

Aus der grossen Anzahl von Söhneu des Joh. Seb. Bach ist neben Philipp Emanuel, welcher nach seinem Aufenthalte der Berliner oder Hamburger Bach genannt wurde, der neunte, am 29. Juni 1732 zu Leipzig geborene Johann Christoph Friedrich, der «Bückebnrger Bach» zu nennen. Derselbe sollte ebenfalls wie sein vorgenannter Bruder die Rechtswissenschaft studieren, wendete sich aber auch der Kunst zu. Er fand eine Anstellung als Kapellmeister des Grafen von Schaumburg zu Bückeburg und verblieb hier bis zu seinem, am 26. Januar 1793 erfolgten Tode. Die allgemeine musikalische Zeituug, zweiter Jahrgang 1799—1800, bringt in einem Musikbericht aus Bückeburg vom 20. November 1799 folgende Worte: «So lange unser unvergesslicher Bach noch lebte, der von seiner Fürstin hochgeschätzt wurde, und dessen würdige Schülerin die Fürstin Juliane war, ging dieser fast täglich eine Stunde zu ihr, um ihre musikalischen Studien am Fortepiano zu leiten. Bach war zugleich Direktor einer kleinen Kapelle, worin sich zuweilen Virtuosen bildeten, die an geschickter Behandlung ihres Hauptinstrumentes mit vielen auswärtigen wetteifern konnten. Von diesen und einigen anderen, die sich aus Liebhaberei dazu gesellten, wurden wöchentlich zweimal auf dem Schlosse öffentliche Konzerte gegeben, zu denen jeder Mensch von feiner Bildung freien Zutritt hatte. Ausser dieser bestehenden Musik wurde in Bückeburg auch bisweilen ein Oratorium oder ein anderes Singstück aufgeführt, worin unsere verewigte Fürstin, wie z. B. im Lobe der Musik von Schuster und in der Passion

von Pansiello, eine Singstimme mit übernahm, der Operetten und Theaterstücke nicht zu gedenken.» Dass bei diesen Gelegenheiten auch viele seiner Werke aufgeführt wurden, ist gewiss, denn er war ein sehr fruchtbarer und geschickter Komponist, obgleich er seinen Brüdern und seinem Vater nicht gleichkam.

Der jüngste Sohn des unsterblichen Sebastian Bach war der sogenannte mailändische oder englische Bach, Johann Christian, 1735 zu Leipzig geboren. Als sein Vater gestorben war, kam er zu Emanuel nach Berlin, der ihn im Klavierspiel und in der Komposition unterrichtete und den ziemlich leichtlebigen jungen Menschen sehr strenge hielt. Johann Christian zog es daher vor, dieser strengen Zucht sobald als möglich zu entrinnen und nahm 1754 eine Stelle als Domorganist in Mailand an, woselbst er bald den Ruf des besten Musiklehrers genoss. Er, der ein Liebling des Publikums, besonders aber der Damenwelt wurde, schloss sich ganz der italienischen Richtung an und opferte sein reiches Talent dem Geschmack des Tages. Er begann Opern zu komponieren und da ihm die Aufführung derselben in seiner Stellung als Domorganist nicht gestattet wurde, liess er sich 1759 als Kapellmeister nach London engagieren, wo er mit seinen Opern: «Orione», «Zanaide», «Adriano in Siria», «La clemenza di Scipione», «Temistocle» u. a. m. grosse, aber nicht lange anhaltende Erfolge feierte. 1767 vermählte er sich mit der Tochter des Mailänder Gesangsmeisters Grassi, Cäcilia, welche an der Londoner Oper engagiert war. Er starb 1782 mit Hinterlassung einer bedeutenden Schuldenlast, als Nachkomme des deutschen Sebastian Bach vollständig der italienischen Kunst verfallen.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, dass der letzte Sprosse dieses in der Musikgeschichte einzig dastehenden Geschlechtes der Bachs, der am 27. Mai 1759 zu Bückeburg als Sohn Johann Christoph Bach's geborene Wilhelm Friedrich Ernst Bach, der als Kapellmeister der königlich preussischen Kapelle in Berlin am 25. Dezember 1845 starb. Er galt als ein sehr talentierter Musiker, konnte aber seine berühmten Vorfahren nicht erreichen.

4. Georg Friedrich Händel.

Der Musikschriftsteller Max Kalbeck schrieb anlässlich der zweihundertjährigen Feier des Geburtsfestes Bach's und

Händel's: «Produziert die Natur wirklich blind aus dem Vollen heraus, und befand sie sich nur in einer ihrer unberechenbaren, verschwenderischen Launen, als sie die beiden Gewaltigen hervorbrachte, die wir mit verschiedenen Namen benennen und doch so gerne für ein einziges vollkommenes Wesen ansehen möchten? Oder weiss sie, was sie will, und irrt sie sich, als die grossartige Kurpfuscherin, welche sie ist, in den Grenzen ihrer Fähigkeit, so dass erst eine sie bemeisternde, gesetzgebende höhere Kraft ihre Versehen wieder in Ordnung bringen muss? Vielleicht hatte sie ursprünglich im Sinne, die Geister Händel's und Bach's in eine Form zu giessen, und vielleicht war es jener weise über ihr waltender Wille, welcher, jedem Dinge sein richtiges Mass setzend, die Übermütige verhinderte, ihre sorgsam gesammelte und aufgesparte Kraft in einer einzigen, allzu gewaltsamen, zerstörenden Evolution zu entladen. Ein Zwillingspaar weitgeästeter, laubreicher Bäume, das, aus einer gemeinsamen Wurzel entsprossen, am Grenzrain sich erhebt und mit zwiefacher Krone benachbarte Ländergebiete beschattet; ein flutenreicher, majestätisch anschwellender Strom, der, von einem und demselben Bergquell entsprungen, in der Ebene sich nach entgegengesetzten Richtungen teilt und mit auseinander gebreiteten Armen in zwei Mündungen dem Meere zufliesst; ein flammendes Gestirn, das von seinem mütterlichen Zentralkörper in den Weltraum hinausgeschleudert, zu einem Doppelgestirn sich getrennt und mit seinen um den gemeinsamen Schwerpunkt des Systems sich bewegenden Hälften verschiedene Bahnen durchwandelt — so treten die beiden Meister der Tonkunst vor unsere Augen in zweieiniger Gestalt, die in ihrer Sonderung jeden von beiden als ein selbständiges, für sich bestehendes Wesen betrachtet wissen will und in ihrer Vereinigung wieder ein Ganzes begreift, das den Wert und die Bedeutung seiner Teile in Ansehung der Gesamterscheinung aufzufassen und zu erkennen sucht».

Kaum vier Wochen früher als Joh. Seb. Bach und nicht weit von Eisenach entfernt, in Halle, wurde Georg Friedrich Händel am 23. Februar 1685 als Sohn des schon 60jährigen Wundarztes und Apothekers Händel geboren. Trotz des unwiderstehlichen Triebes zur Tonkunst wollte der Vater den talentierten Knaben doch zum Studium der Rechtswissenschaft anhalten, bis endlich der Herzog von Sachsen-Weissenfels darauf drang, das musikalische Talent des Georg Friedrich auszubilden, worauf derselbe zu dem Organisten an der Frauenkirche in Halle, Zachau, in die Schule ging. Sein



Georg Friedrich Händel.

heimliches Musikstudium hatte ihn schon soweit gefördert, dass er bereits 1698 in Berlin durch sein ausgezeichnetes Klavierspiel die Aufmerksamkeit des Kurfürsten von Brandenburg, des nachmaligen Königs Friedrich I. erregte, so dass sich dieser erbot, ihn auf eigene Kosten nach Italien zu senden, damit er dort seine musikalischen Studien vollende. Händels Vater lehnte aber dieses Anerbieten ab, da er niemanden zu Dank verpflichtet sein wollte und so kehrte Georg Friedrich 1703 nach Halle zurück, wo er die Stelle eines Organisten annahm. Kurze Zeit darauf sehen wir ihn schon in Hamburg, wo er mit dem Musikschriftsteller Mattheson Freundschaft schliesst, die zweite Geige im dortigen Opernorchester spielt und später, am 25. Februar 1705 seine Oper «Nero» und bis Ende 1708 zwei weitere Opern «Florinda» und «Dafne» daselbst aufführen lässt. Diese drei Werke brachten ihm so viel Geld, dass er in Gesellschaft eines Herrn von Binitz nach Italien reisen konnte, in Florenz die Oper «Rodrigo» komponierte, in Venedig den berühmten Scarlatti und im Hause des Cardinal Ottoboni Corelli zu hören Gelegenheit hatte und den ersteren gelegentlich einer Vorführung seiner Kunstfertigkeit zu dem Ausruf: «Entweder ist das der Sachse oder der Teufel» veranlasste, in Rom die Serenade «Il Trionfo del Tempo» und das Oratorium «La resurrezione» komponierte, endlich in Neapel seine Oper: «Acis und Galathee» schuf und anfangs 1710 wieder nach Deutschland zurückkehrte, wo er von dem Kurfürsten von Hannover, dem nachmaligen König Georg I. von England, an Stelle Steffani's als erster kurfürstlicher Kapellmeister engagiert wurde und hier 1500 Thaler Gehalt und die Freiheit zu reisen hatte. Diese letztere Freiheit benützte er zu einer Fahrt nach Düsseldorf, später nach England, wohin ihn zahlreiche Freunde, die er in Hannover und Italien kennen gelernt, dringend eingeladen hatten. Hier komponierte er in 14 Tagen das Singspiel «Rinaldo» und kehrte dann wieder zum Kurfürsten zurück, der ihn aber seiner langen Abwesenheit wegen nicht freundlich empfing. Er trachtete daher bald wieder nach England zu kommen, welches seit 1712 seine zweite Heimat wurde, und dessen Staatsbürgerschaft er 1726 erwarb. Hier schrieb er zuerst seine Opern: «Pastor Fido» und «Theseus», endlich den «Amadis von Gallien» für das englische Opernhaus, an welchem Nicolini, Valentini, Margherita und Mistress Anastasia Robinson als die hervorragendsten Sänger und Sängerinnen engagiert wurden. Bald nach seiner Ankunft in London wurde der Utrechter Friede geschlossen und Händel beauftragt, eine Dank- und Triumphhymne für

die bevorstehende Feier zu komponieren. Das Tedeum und Jubilate, welche Hofrat Professor Dr. Hanslick «eine Tondichtung von siegreicher Kraft und jener edlen Popularität, welche Händel bei allen grossenFestanlässen so einzig in seiner Gewalt hatte» nennt, wurde mit enormem Erfolg aufgeführt, und setzte die Königin dem vortrefflichen Meister einen jährlichen Gehalt von 200 Pfund auf Lebenszeit aus. An Hannover dachte er gar nicht mehr und war er daher, als nach dem 1714 erfolgten Tode der Königin Anna sein ehemaliger Kurfürst als König Georg I. nach England kam, in nicht geringer Verlegenheit, aus welcher ihn aber seine Kunst rettete. Der König wurde beredet, eine Wasserpartie zu machen und Händel komponierte dazu einige Stücke, welche unter dem Titel: «Wassermusik» bekannt wurden. Diese Komposition, welche aber durch ihre Starrheit und Schwerfälligkeit zu den schwächeren Werken des Meisters gehört, gefiel dem König und fragte er nach dem Komponisten, worauf man ihm antwortete, dass es einer seiner getreuen Unterthanen sei, der wohl wisse, dass er die Ungnade eines so huldreichen Gönners verdient habe und sich daher nicht eher getraue, vor ihm zu erscheinen, bis er versichert sei, dass er durch alle möglichen Beweise seiner Dankbarkeit und Dienstergebenheit Verzeihung zu erhalten hoffen dürfe. Der König erwies ihm darauf wieder seine Gunst, bewilligte zu dem von der verstorbenen Königin Anna verliehenen Gehalt eine Zulage von 200 Pfund, zu welcher Königin Karoline die gleiche Summe zufügte, wobei er nur die Verpflichtung hatte, den jungen Prinzessinnen Musikunterricht zu erteilen.

In den Jahren 1715—18 befand er sich bei dem Grafen von Burlington, die zwei folgenden ist Händel Kapellmeister des Herzogs von Chandos, der eine so glänzende Kapelle hatte, dass ihr die manches gekrönten Hauptes nicht gleichkam. Hier schrieb er seine 12 Anthems, eine Art über Psalmenworte componierter erweiterter Motetten für Chöre, Sologesang und Instrumentalbegleitung, welche als Vorläufer seiner Oratorien gelten können, die Hoboenkonzerte, Sonaten, Suiten und Orgelfugen, die alle Meisterwerke sind und endlich sein erstes Oratorium «Esther».

Das Jahr 1720 bringt nun dem Meister Händel einen neuen Wirkungskreis. Der Adel, der den Komponisten in jeder Weise ehrte, eröffnete eine Subskription um in London eine königliche Akademie zu gründen, für welche sofort 50000 Pfund Sterling gezeichnet waren und für die Händel die hervorragendsten Künstler der Welt engagieren sollte. So wusste er Senesino, Durasianti, Bärenstädt und Boschi nach

London zu bringen, und wurden von ihm die Opern: «Rhadamist», «Muzio «Scevola», «Floridante», «Ottone», «Flavio», «Giulio Cesare», «Tamerlane», «Rodelinda», «Scipione», «Alessandro»,«Admeto», «Riccardo primo», «Siroe» und «Tolomea», welche er in den Jahren 1721—28 komponierte, aufgeführt. So sehr Händel dank seiner fabelhaften Produktivität und seiner Meisterschaft wegen geehrt wurde, so sehr war er auch andererseits widerwärtigen Kämpfen und Verunglimpfungen aller Art ausgesetzt, so sehr sich die Theater-Direktoren mit ihm bereicherten und der hohe englische Adel sich in seine Opern drängte, so wenig wollte sich der «hartnäckige Fremde aus Deutschland» den Launen und Ansprüchen einer seltsamen englischen Kultur, die zwischen Puritanismus und Papsttum, Stuart'schen Jakobinismus und der Thronfamilie «aus der Fremde», hochkirchlicher Hierarchie und religiöser Freiheit auf zum Teil rohe Weise sich abmühte, fügen und am allerwenigsten den Vorschriften italienischer Opernästhetik anschmiegen. Eine Feindschaft zwischen ihm und Senesino war die erste Veranlassung; die italienischen Künstler, darunter Montagnara, Celeste, Bertolli, Arrigoni, Rolli, verliessen ihn und gründeten, nun auch vom Adel unterstützt, in Lincoln's' Inn Field's eine neue Oper, an deren Spitze Arrigoni und Porpora traten, während er im Vereine mit Correstini, Streda, Negri, Durasianti, Scolzi, Arbuthnot und Heidegger auf dem Haymarket eine Akademie, für welche er auf einer Reise, die er über Deutschland, wo er seine Mutter zum letztenmal sah, nach Venedig, Mailand und Rom unternahm, neue Kräfte engagierte. Obwohl er nun hier den Eintrittspreis bedeutend erhöhte und die Subskribenten der Akademie durch Sperrung ihrer Logen bei der Aufführung seiner «Esther» einigermassen erbitterte, so wusste er doch durch den Umstand, dass die Texte seiner nunmehrigen Oratorien in der Nationalsprache verfasst waren und dass er zwischen den einzelnen Teilen der Oratorien Konzerte auf der Orgel, auf welchem Instrument ihm niemand gleich kam, spielte, das Interesse des Publikums in hohem Grade zu erregen, so dass der Andrang ein bedeutender war. Hier führte er nun 1732 sein Oratorium «Esther», 1733 «Deborah», 1734 «Athalia» und das «Alexanderfest», 1738 «Israel in Ägypten» vor. Das letztgenannte Oratorium war das erste Werk, welches die grossartigen Mittel der kirchlichen Musik mit den freilich mühsam, aber doch siegreich errungenen Fortschritten der weltlichen Musik vereinte. Händel war die Vereinigung dieser beiden Kunstsphären, die seit 150 Jahren getrennte Wege gewandelt, gelungen und zwar auf dem Terrain der

weltlichen Musik, auf dem Theater, das «für die Verbesserung und Veredlung der Sitten, für die Anregung und Begeisterung zu patriotischen Thaten, kurz für das Erreichen der höchsten Ideale des menschlichen Daseins von grösster Wichtigkeit war». Allerdings fand er genug Gegner, indem man das damalige Theater als sittenverderbend bezeichnet, aber die Berichte dieser Zeit sagten über das Oratorium «Israel», dass es selbst die Hölle weihen würde. Neben einem solchen Lobspruche verschwindet natürlich die Behauptung, dass Oratorien im Theater doch immer etwas verlören. «Händel hat niemals darnach gestrebt, in der Kirche einen Zufluchtsort für seine Werke zu finden. Seine Werke waren, wie Chrysander trefflich charakterisiert, keine Kirchenmusik. So allein konnte er seine Mission erfüllen, nicht nur für seine Zeit, sondern auch für spätere Zeiten wirken».

Im Jahre 1739 folgte das Oratorium: «L'Allegro ed il Pensieroso» (der Frohmütige und der Schwersinnige), über welches in der Zeit vom 19. Januar bis zum 4. Februar geschriebene und am 27. Februar bereits aufgeführte Werk Geronius schreibt: «Selten ist ein so sinn- und sachvoller, überreicher Text von einem grossen Komponisten so glücklich gewählt, noch seltener gewiss mit so glücklichem Wetteifer behandelt worden, und es ist gleich bewundernswert, wie Händel an den schwächeren Stellen dem Gedichte aufhalf und wie er ihm an anderen Stellen, wo die Dichtung allein schon in ganz musikalische Atmosphäre versetzt, nur lauschend gleichsam folgt und in seiner Sprache nur nachspricht, was ihm in der Rede schon vorgesagt war. . . So mangelt in diesem lyrischen Kranze fast keine Seite, von wo aus die Sangkunst uns anzuregen fähig ist. Nur gerade die Seite, von der wir Händel gewöhnlich allein kennen, die geistlich-religiöse, fehlt hier fast ganz. Dadurch färbt sich das ganze Werk wesentlich verschieden von allen anderen Oratorien Händel's und im besonderen von seinen biblischen. Wenn er dort in der unwillkürlichen Operation seines Genius, jedem Worte die entsprechende Zeit- und Lokalfarbe mitteilend, uns in das Altertum zu vergangenen Geschlechtern zurückversetzt, so steht er hier mehr in der Gegenwart und empfindet und spricht in dem Geiste der Zeit und des Volkes, der auch den Text zu dem Tonwerke geschrieben hat».

1740 schuf er das Oratorium «Saul», in dessen Text sich Händel ein Stoff bot, der nicht nur starkes, dramatisches Leben, sondern auch eine tragische Seele in sich trug und bei dessen schönen, einfachen Arien wir die Hände falten und die Seele mit der unbegreiflichen Reinheit und

Unschuld dieser rührenden Gesänge füllen. Das folgende Jahr brachte seinen «Messias», vielleicht eine seiner grandiosesten Tonschöpfungen, welche er binnen 23 Tagen, vom 22. August bis zum 14. September 1741, schuf. Ein Berichterstatter über die Aufführung im Jahre 1884 zu Düsseldorf schreibt: «Der deutsche Geist hat kaum ein zweites Denkmal seiner christlichen Weltanschauung aufgerichtet, das dem «Messias» zu vergleichen wäre. Hier ist in ewigen Tönen das gesamte christliche Denken und Fühlen niedergelegt, und die zugleich jeder Menschenbrust innewohnende Sehnsucht nach dem Jenseitigen und Überirdischen ausgedrückt. Vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, ist der «Messias» das Meisterwerk unter den Oratorien, weil er die letzten Überbleibsel der noch von der Bühne herrührenden Elemente abgestreift hat, und die in den meisten Werken dieser Gattung auftretenden Personen gewissermassen zu personifizierten Empfindungen verwandelt. So steht das Werk auf idealer Höhe und weckt stets neue Begeisterung. Der wundervolle Lobgesang «Hallelujah» steht in seiner erhabenen Schönheit neben dem Schönsten, das der menschliche Geist jemals geschaffen hat. Das Hallelujah bildet den Höhepunkt, bis zu welchem sich das Kunstwerk in steter Steigerung entwickelt und selbst zum Schlusse hin weiss Händel unser Empfinden mit stets neuen mächtigen Eindrücken zu bestürmen und mit sich fortzureissen.»

Wie enorm seine Tätigkeit war, beweist der Umstand, dass er bis zum Jahre 1740 ausser diesen Oratorien auch noch dreizehn Opern schuf und am Haymarket-Opernhaus aufführen liess. Trotzdem bei der Aufführung jedes seiner Werke das Theater immer sehr gut besucht war, geriet er in ziemlich precäre Umstände und selbst ein Benefiz-Konzert und die Vorführung seines Messias, die beide bedeutende Erträgnisse lieferten, genügten nicht, die Anforderungen der Künstler und Künstlerinnen zu befriedigen, und so verliess er England anstatt vermögend, mit mehreren Schuldverschreibungen, die er erst später einlösen konnte.

Nachdem er eine schwere Krankheit, jedenfalls die Folge all' der Verdriesslichkeiten, Kränkungen und Verlegenheiten, überstanden hatte, ging er nach Irland, wo er in Dublin seinen Messias zum Besten des dortigen Gefängnisses zum ersten Mal aufführen liess. Der Erfolg war hier ein so enormer, dass er auch nach London zurückwirkte und der «verfolgte Fremde» neun Monate später bei seiner Rückkehr als grösster «nationaler Tondichter» begrüsst wurde. In Irland hatten sich seine Verhältnisse gebessert, und fasste er dann in

London den Entschluss, ausschliesslich religiöse Werke zu schaffen. Sein nächstes Werk war das Oratorium «Samson», dessen dramatisch gehaltvolle Chöre in wunderbarer Klarheit, Treue und Gewalt das gesamte Gedanken- und Gemütsleben eines kräftigen, sich selbst bewussten Volksgeistes in derber Objektivität und männlicher Energie derselben, und das auch neben dem «Messias» bis gegenwärtig das beliebteste in England geblieben ist. 1744 entstanden «Belsazar» und «Herakles», welche aber keinen besonderen Beifall fanden und die Opposition wieder teilweise auftauchen liessen. Allerdings war der Sinn Englands auch damals durch die schottische Empörung und durch den Krieg gegen den Thronprätendenten von musikalischen Aufführungen abgelenkt und wusste Händel wieder die volle Aufmerksamkeit durch sein Oratorium: «Judas Makkabäus», mit welchem hohen Liede der Freiheit Prinz William, Herzog von Cumberland, begrüsst wurde, zu erregen. Darauf folgten 1747 «Josua», welches in dem von Thomas Morell verfassten Texte die Zerstörung Jericho's zum Gegenstande und den Helden Josua zur Hauptperson hat, und in welchem Werke die Chöre teils in einfachster Harmonik, teils in kühnster kontrapunktischer Vielstimmigkeit eine glänzende Rolle spielen. Die zwei nächsten Jahre brachten die Oratorien: «Salomo», «Susanna» und «Theodora», jedoch blieb der «Messias» immer das beliebteste Werk, das stets den stärksten Zudrang hatte. Die anderen Oratorien blieben sogar manchmal leer, und Händel geriet von neuem wieder in Geldverlegenheit.

1751 schrieb Händel ein neues Werk: «Jephta», das ihn nochmal in voller Geistesgrösse zeigen sollte, dann befiel ihn eine schwere Augenkrankheit, die ihm trotz schmerzhafter Operationen das gleiche Schicksal, das Bach betroffen, die vollständige Erblindung, brachte. Dass aber sein Geist in gleicher Stärke geblieben war, bestätigt der Umstand, dass er einem Freunde Duett und Chor: «Sion now her head shall raise» aus dem Oratorium Judas Makkabäus in die Feder diktieren konnte. Er setzte nun zwar nicht nur die Aufführung seiner Oratorien fort, sondern spielte auch Konzerte und Orgelfantasien wie früher, aber das Hin- und Herführen des blinden, fast siebenzigjährigen Greises störte den Eindruck und so folgten seinen Einladungen nur noch diejenigen, welche seine intimsten Freunde und Verehrer waren. Am 6. April 1759 wohnte er noch der Aufführung eines Oratoriums bei und am 13. April, am Karfreitag, wie es sein Wunsch war, starb er.

Georg Friedrich Händel war gross von Gestalt untersetzt und unbeholfen in seinen Bewegungen, seine lebhaften Augen verrieten seine Geistesgrösse, in seinem Benehmen ganz im Gegensatz zu Bach herrisch und rauh, aber nie boshaft, gegen Hoch- und Niedergestellte vollständig gleich, oft derbhumoristisch, in seinem letzten Lebensjahre sehr fromm und täglich zweimal die Kirche besuchend. Sein Vermögen, das bei seinem Hinscheiden doch wieder zwanzigtausend Pfund betrug, vermachte er zum grössten Teile seinen Verwandten in Deutschland. Sein Leichnam liegt in der Westminsterabtei in London begraben.

Köstlin sagt in seiner trefflichen Musikgeschichte: «Die klassische Rundung und leichte Klarheit der Formgebung, unbeschadet der künstlerischen Tiefe und Strenge, die Volkstümlichkeit und Verständlichkeit, vereint mit der Hoheit echter Künstlergesinnung, lassen Händels Oratorien noch immer als die besten und dankbarsten Aufgaben aller besseren volkstümlichen Musikvereinigungen erscheinen. Eine hohe Weihe, die mit den Werken sich auf Lehrer und Lernende, Zuhörer und Ausübende legt, lohnt reichlich die Mühe, welche der strenge Meister, der seiner Kunst nichts vergiebt, von seinen Jüngern verlangt. Schon der Stimmumfang, die Tonlage, die Fasslichkeit und Durchsichtigkeit seiner Oratorien eignen diese für das Studium der Dilettanten. Er ist — und wird es immer bleiben — der Klassiker des Oratoriums; in der Oper muss er anderen die Palme reichen; im Epos ist er unerreicht und Mendelssohn's «Paulus» und «Elias» sind bei aller Schönheit und Selbständigkeit doch eben Nachbildungen von Händel's Mustern.»

Dieser fruchtbarste aller grossen deutschen Tondichter wurde fortan ein Kultus in England, zunächst nur für eine kleinere Zahl von Kennern und Verehrern religiöser Musik, die sich aber zu einem allgemeinen Nationalkultus erweiterten. Die erste englische Händelfeier im Jahre 1784 hatte ein Orchester von 500 Personen, was man damals für eine unerhörte Extravaganz hielt. Sieben Jahre später fand eine zweite Händelfeier statt mit 1000 Vokalisten und Instrumenten. Die dritte Händelfestlichkeit, welche im Jahre 1834 in der Westminsterabtei stattfand, zählte etwa 700 ausführende Personen. Der Händelkultus bildete sich seitdem durch die «Gesellschaft für religiöse Musik», die Exeter-Hall-Partei, weiter aus. Durch sie kamen auch die Festlichkeiten zur Feier des Todestages Händels im Krystallpalaste mit der enormen Zahl von 2500 Vokalisten und Instrumenten zustande. In den nächsten Jahren folgten noch grossartigere

Aufführungen, nach dem Ideal und Ziel Grossbritanniens: «die Menge muss es bringen» grossartig und massenhaft veranstaltet. Ein Berichterstatter über die Aufführung im Jahre 1857 im Krystallpalaste, «in welchem 20 000 Menschen es ziemlich leer finden», schreibt: «Und die Orgel, grösser wie ein Wohnhaus, mit 30 oder 40 Blasebalgpferdekraft! Und diese grosse Trommel, die wie eine abgeprotzte Belagerungskanone donnert! Und diese 1500 Equipagen, welche am 17. Juni vor den grossen Portalen des Krystallpalastes vorfuhren, um ausser der Königin und ihren Gästen die höchste Blüte des Landes zu bringen! Und die 20 000 gewöhnlicher Sterblichen, welche die Eisenbahn auslud! Mit solchen Zahlen schmeichelt man seinem Nationalstolze und blickt mit ironischem Lächeln auf andere Völker, die es nicht bis zur Hälfte solcher Zahlen bringen. Es bedarf aber keines Beweises, dass in Kunst, Poesie und Kultur die Menge es durchaus nicht soweit bringt, wie bei gewissen Sorten wohlfeilen Tabaks, dass in einer Hauptstadt mit beinahe 3 Millionen Einwohnern während der Saison ein Orchester von 2500 Personen ebenso wenig ein Wunder oder Kunststück ist, wie ein doppeltes oder dreifaches, das ebenso leicht zusammenzubringen wäre aus einer Menschenmasse, in welcher sich ein paar Tausend Musik- und Gesanglehrer befinden».

Fünftes Kapitel.

Die französische, die deutsche und die italienische Oper und das deutsche Singspiel bis zu Gluck.

Die Oper, wie sie in Florenz um das Jahr 1600 erstanden, wurde unter Kardinal Mazarin nach Frankreich verpflanzt und zwar mit denselben Geschmackwidrigkeiten. Die Sänger waren die Herren, die Komponisten nur die Diener und konnten die ersteren die einfachsten melodischen Phrasen mit allen erdenklichen Verzierungen ausschmücken. Diese nur dem Ausführenden Beifall bringende Seite der dramatischen Musik sagte aber dem französischen Naturell nicht zu, es wurde eine gehalt- und geistvolle Handlung, Treue und Natürlichkeit in der Darstellung verlangt und diesem ganz natürlichen Begehren entsprach Jean Baptiste Lully, der sich durch sein Talent und seinen Geist zu einer grandiosen Stellung aufzuschwingen verstand.

Lully wurde 1633 geboren und entstammte einer zwar adeligen, aber in kleinbürgerlichen Verhältnissen lebenden Familie, und erhielt den ersten Unterricht im Lesen und Schreiben, sowie im Guitarrespiele von einem Schuhmacher. Durch einen glücklichen Zufall kam er in die Dienste der Nichte Ludwigs XIV., der Prinzessin Louise von Montpensier, wurde hier zuerst als Küchenjunge, und als man auf sein Musiktalent aufmerksam wurde, als Musikpage angestellt. Aus dieser Stellung wieder entlassen, da er ein Spottgedicht auf die Prinzessin in Musik gesetzt, kam er zu König Ludwig XIV., der für ihn ein eigenes kleines Orchester «Les petits violons du roi» im Gegensatz zu dem berühmten Hoforchester: «Les 24 Violons du roi» gründete. Lully trachtete nun, die Aufmerksamkeit des Königs in jeder Weise auf sich zu lenken und komponierte für sein Ensemble Symphonieen, Trios und Tänze. 1658 erhielt er den Auftrag, für ein von Benserade gedichtetes Festspiel die Musik zu schreiben, und als dieses Werk gefiel, gab man ihm mehrere Arbeiten von Molière und Quinault zu dem gleichen Zwecke.

Bald wusste er sich in der Gunst des Monarchen so festzusetzen, dass er alles, was er wollte, erreichte, und so sehen wir ihn endlich zum Generalintendanten der Musik avancieren, welche Stellung er rücksichtslos gegen seine Kollegen und Konkurrenten ausbeutete und keine andere Musik mehr am französischen Hofe duldete, als seine eigene. In erster Linie wendete er sich gegen die von Mazarin aus Italien herübergebrachte italienische Oper und intriguierte gegen den Abbé Perrin, welcher 1669 ein Privilegium zur Gründung einer französischen Oper erhalten hatte, so dass diesem das Privilegium entzogen und er damit ausgestattet wurde. Nachdem er noch durch eine königliche Ordonnanz den anderen Pariser Theatern verbieten liess, mehr als zwei Stimmen und sechs Violinen zu benutzen, war jede gefährliche Konkurrenz beseitigt und Lully der Alleinherrscher auf theatralischem Gebiete in Paris.

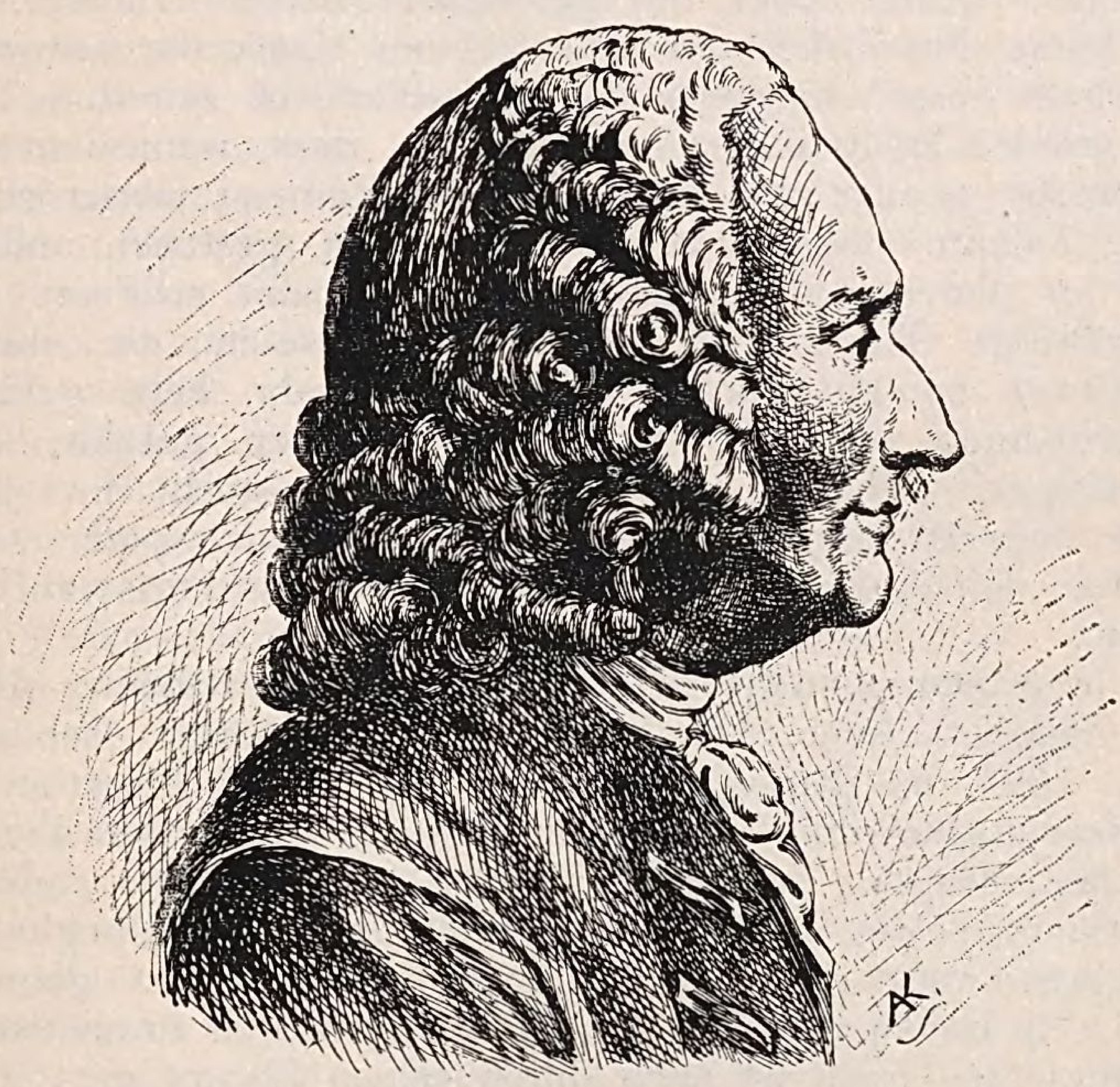
Lully, dem trotz vieler seiner schlechten Eigenschaften Genialität und bedeutendes Kunstverständnis nicht abgesprochen werden kann, trachtete, gleichwie das französische Drama sich nach dem altgriechischen gebildet hatte, auch die Musik unserer Idee vom alten Musikdrama näher zu bringen und brachte es hier viel weiter als die Italiener, bei welchen sich die Musik sehr bald vom Texte emanzipiert und eigene Wege eingeschlagen hatte. Die hervorragendsten Dichter Frankreichs, Molière, Corneille, besonders aber Quinault, schrieben die Texte und mussten sich vollständig seinen Anordnungen fügen. Der immer der Mythologie entnommene Stoff wurde zuerst dem König vorgelegt, darauf die Skizze verfertigt und die Verse gemacht, und die letzte Feile an letztere legte dann Lully mit genauester Bühnenkenntnis an. Ebenso streng, wie Lully mit den Dichtern war, ebenso verfuhr er mit sich selbst. «Durch lautes Recitieren, wie A. v. Winterfeld sagt, trachtete er aus der richtigen Wortbetonung die musikalischen Accente herzuleiten, dann ging er erst an's Komponieren, was stets am Klavier geschah. War auf diese Weise der Satz fertig geworden, so wurde derselbe unter Vorsingen und Vorspielen einem seiner Schüler von Lully in die Feder diktiert. Im Allgemeinen brauchte er ziemlich ein Jahr zur Vollendung einer Oper». Die Orchestrierung überliess er seinen Schülern, er folgte hier den Singstimmen in allen ihren rhythmischen Bewegungen und waren diese wieder streng an den Wortaccent gebunden, so dass eine freiere Tonbewegung unmöglich war. Im Orchester wendete er auch die Blasinstrumente als erster an und gab der Ouverture die aus einem Grave,

einem zweimal gespielten Allegro und der Wiederholung des Grave gebildet wurde, jene Form, welche sie auch bei den deutschen Meistern Bach und Händel hatte. Im theatralischen Arrangement war er ein hervorragender Meister, er setzte die Teilnahme der Frauen am Ballet durch und wusste Tänze, Kostüme und Dekorationen so geschickt zu benutzen, dass er mit Recht als der Begründer der grossen französischen Oper gelten darf. Lully, dessen Opern sich neben denen Rameau's fast ein volles Jahrhundert in ungeschwächter Kraft erhalten haben und deren eigentümliche, harmonische Wendungen heute noch in manchen Werken französischer Komponisten zu finden sind, starb am 22. März 1687 mit Hinterlassung eines sehr bedeutenden Vermögens. Von seinen Opern sind: «Armida», «Psyche», «Alceste», «Theseus», «Atys» und «Isis» die hervorragendsten.

Als Nachfolger Lully's verdienen genannt zu werden Teobaldo di Gotti, um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Florenz geboren, 1727 als königlicher Kammermusiker und Komponist der ganz im Stile Lully's gehaltenen Oper «Sylla» gestorben, André Campra, 1660 zu Aix in der Provence geboren, zuerst Musikdirektor der Kathedrale zu Toulon, später als Komponist der Opern: «L'Europe galante», «Le carneval de Venise», «Aréthuse», «Tancred», «Les Muses», «Iphigenie en Taurid» u. v. a., welche vielfach bewundert wurden, 1722 zum Kapellmeister des Königs ernannt und 1744 als Musikdirektor des Prinzen von Conti gestorben, André Kardinal Destouches, 1672 zu Paris geboren, Liebling und Oberkapellmeister des Königs, Nachfolger Lully's als Generalinspektor der Pariser Oper, Komponist mehrerer Opern, darunter «Amadis de Grèce», «Le carneval et la folie», «Tèlemaque» und «Les stratagèmes de l'amour», endlich Marin Marais, berühmter Gambenvirtuose, geboren 1658 zu Paris, gestorben als königlicher Kammermusiker und Komponist von fünf mit vielem Beifall gegebenen Opern im Jahre 1728.

Alle diese genannten Komponisten waren nicht imstande, mit ihren Werken die Lully's zu verdrängen, und musste erst ein Meister von der genialen Kraft eines Jean Ph. Rameau kommen, um die französische grosse Oper einen bedeutenden Schritt weiter zu führen. Rameau wurde 1683 in Dijon geboren und zuerst von seinen Eltern zum Richterstand bestimmt, konnte er später doch den immer stärker hervortretenden musikalischen Neigungen folgen. 1701 nach Mailand gekommen, lernte er hier die italienische Musik kennen, und 1717 wieder nach Paris zurückgekehrt, fristete er sein Leben

als Organist verschiedener Kirchen, inzwischen durch das Studium der Schriften Zarlino's, Mersenne's und Descartes auch zur Schaffung des seinen Namen für immer mit der Musikgeschichte verbindenden Harmoniesystems angeregt, welches auf dem Mitklingen der Töne eines Grundtones basiert, durch deren Versetzung um eine Oktave tiefer bei der Quinte und zwei Oktaven tiefer bei der Terz der Durdreiklang und in ähnlicher Weise der Molldreiklang entstand, und auf welchem System die drei grössten deutschen Kontrapunktiker Fux,



Jean Ph. Rameau.

Marpurg und Kirnberger weiter aufbauen konnten. Schon hatte er seinen Ruf als Musikgelehrter begründet, als es ihn zur dramatischen Komposition drängte. Als fünfzigjähriger Mann von dem allmächtigen Generalpächter La Popelinière thatkräftig unterstützt, betrat er nun das Gebiet der Oper und brachte er es mit seinen Werken, «Castor et Pollux», «Dardanus», «Pygmalion», «Hyppolite», «Zoroaster» u. m. a. so weit, dass ihn, den die Kritik den «Newton der Harmonie» nannte, das Publikum mit dem Beinamen «Der Schwan von Dijon» belegte. Rameau's Musik folgte dem Stilprinzip der grossen Oper allerdings nicht mit allzugrosser

Strenge, aber seine Harmonie war im Vergleich zu der Lully's reicher, seine Modulationen mannigfaltiger, seine Chöre effektvoller und waren seine Opern, die das Publikum allerdings anfangs befremdeten, dann aber doch das vollste Verständnis fanden, glänzende Zeugnisse seiner Erfindungskraft und seines bedeutenden Talentes. Rousseau äusserte sich über Rameau's Werke auf dramatischem Gebiete in folgenden Worten: «Was die Opern des Herrn Rameau betrifft, so hat man ihnen zuerst zu danken, dass sie das lyrische Theater über die gemeinen Bretter erhoben. Er hat kühn den Zirkel der sehr kleinen Musik durchbrochen, innerhalb dessen unsere kleinen Musiker sich seit dem Tode des grossen Lully immer herumtrieben, dass, wenn man auch ungerecht genug sein wollte, Herrn Rameau ausserordentliche Talente abzusprechen, man doch gestehen müsste, dass er ihnen einigermassen die Laufbahn eröffnet, dass er künftige Musiker in den Stand gesetzt, die ihrigen ungestraft zu entwickeln, welches fürwahr kein geringes Unternehmen ist. . . . Er hat die Dornen gefühlt, seine Nachfolger pflücken die Rosen». Er starb im Jahre 1764 und 10 Jahre darauf brachte, wie wir später sehen werden, Gluck sein erstes Musikdrama in Paris auf die Bühne.

In Italien wandelte man unterdessen die Bahnen, welche die neapolitanische Schule vorgezeichnet hatte. Leonardo Leo, 1694 im Königreich Neapel geboren, Direktor des Konservatoriums San Onofrio in Neapel, Lehrer von Piccini, Sacchini, Hasse, Traetta u. a., wurde durch seine gewählte Harmonik, sowie durch seine reizvolle Instrumentalbegleitung in seinen Opern sehr beliebt, Piccini, 1728 in Bary geboren, genoss in Italien den Ruf des hervorragendsten dramatischen Komponisten und ist auch durch seinen Kampf mit Gluck, von dem wir in des letzteren Biographie sprechen werden, bekannt, gestorben im Jahre 1800, der Schöpfer der komischen Oper in der für lange Zeit massgebenden Form; Giovanni Paesiello, geboren 1741 zu Tarent, war ein unendlich reichhaltiger Komponist, dessen Werke sich durch Lieblichkeit der Melodien und Gefühlsinnigkeit auszeichnen, gestorben 1816 und endlich Giovanni Battisto Pergolese, 1710 zu Jesi in Ancona geboren, gestorben 1736, ist durch das heute noch beliebte Intermezzo «Serva padrone» berühmt. Während die Opera seria durch das Überwuchern der Koloratur immer mehr herabkam und der blossen Schablone sich näherte, liessen die eben genannten Meister die opera buffa zu herrlichster Blüte erstehen.

In Deutschland, wie Köstlin in seiner Musikgeschichte sagt, fehlte nicht bloss der reale Boden, sondern auch der auf das Grossartige und Erhabene gerichtete Sinn, welcher der Idee von 1600 hätte Eingang gewähren können. Man kannte wohl die italienische Heldenoper, aber man liebte sie nur der Musik wegen, und war das griechisch-mythologische Beiwerk Nebensache. Man baute nun 1651 in Wien und Nürnberg, 1667 in Dresden und in den folgenden Jahren an verschiedenen anderen Orten prächtige Theater, und fanden sich auch deutsche Komponisten, welche den italienischen Opernstil pflegten, wie Adolf Hasse, 1699 zu Bergedorf geboren, zuerst in Mailand und Venedig als Opernkomponist glänzende Triumphe erntend, dann Oberkapellmeister des königl.polnischen und kurfürstl.sächsischen Hofes in Dresden, 1783 zu Venedig gestorben, der in seinen Werken fast allzugenau den Mustern der italienischen Schule folgt und nur deshalb so viel Beifall fand, weil seine Musik einfach und leicht sangbar war; Karl Heinrich Graun, geboren 1701 zu Wahrenbrück in Sachsen, gestorben 1759 als Vizekapellmeister Friedrichs II. in Berlin, welcher sein nicht unbedeutendes dramatisches Talent leider zur Vielschreiberei benützte und dem oft thörichten Begehren der Gesangsvirtuosen jederzeit Folge leistete, und Johann Gottlieb Naumann, geboren 1741 zu Blasewitz bei Dresden, Schüler Tartinis, gestorben 1801 als Oberkapelldirektor in Dresden, als letzter in der Reihe der Vertreter des musikalischen Zopfstiles.

In einer solchen Zeit, wo alles der italienischen Musik huldigte, wo sie die Genusskunst aller europäischen Höfe geworden war, ist die Regung des nationalen Kunstgeistes, wie dies in der Gründung der den «welschen Kapaunen» ausdrücklich als deutsch gegenüber gestellten Oper in Hamburg geschah, nicht hoch genug anzuschlagen, und gebührt das Verdienst dieser That zwei in Hamburg hochangesehenen Männern, Gerhard Schott und Lütjens, welche den Komponisten Johann Adam Reinken mit in ihr Vertrauen gezogen hatten. Das Unternehmen war «eine unbewusste, aber im Geist des Volkes unternommene Erneuerung der alten geistlichen Dramen» und sind als die zuerst aufgeführten Werke zu nennen: «Adam und Eva», komponiert von Theile 1678, «Die makkabäische Mutter» und «Michael und David» 1679, «Esther» 1680, «Die heilige Eugenia oder die Bekehrung der Stadt Alexandria» 1688. Die Geistlichkeit gestattete anfangs die Aufführungen der Stoffe wegen, als aber der Unternehmer in der Wahl der Themen und in der Zusammenstellung des Personales weniger sorgfältig zu

Werke ging, begann man gegen die «neue Satanaskapelle» und «den Ort der Sünde und Schande» loszuziehen und mussten sich erst die Fakultäten von Rostock und Wittenberg in ganz entschiedener Weise für das Theater und für die Zulassung der Mitglieder desselben zum heiligen Abendmahle erklären, bis sich der Streit legte. Als Steffani, der hannoveranische Kapellmeister nach Hamburg kam, trat die italienische Oper in den Vordergrund, dieselbe wurde aber bald wieder durch Reinhard Keiser, der sich mit Mattheson, Postel und Händel verband, verdrängt, und gelangte das deutsche Element wieder zu Ehren.

Reinhard Keiser, den Brendel den Mozart seiner Epoche nannte, wurde 1673 als Sohn eines tüchtigen Musikers geboren. Schon im Alter von 19 Jahren an den braunschweigischen Hof berufen, um daselbst eine Oper zu komponieren, ging er 1698 nach Hamburg, wo er in ganz kurzer Zeit der Liebling des Publikums wurde. Als der Eigentümer des Hamburger Opernhauses, der mehrfach erwähnte Schott starb, pachtete er dasselbe und liess hier eine bedeutende Zahl seiner Werke aufführen, die alle, leicht und gefällig in der Musik, entschieden zu den besten Erzeugnissen der vorgluck'schen Periode gezählt werden. Leider wusste Keiser mit den reichen Einnahmen, die ihm aus dem Unternehmen zufielen, nicht hauszuhalten, er liebte eben «Wein, Weib und Gesang» und so musste er schon 1706, von Gläubigern stark bedrängt, Hamburg, die Stätte seines Ruhmes, verlassen. 1709 wieder dahin zurückgekehrt, veranstaltete er mit seinem Freunde Mattheson Winterkonzerte, erhielt den Titel eines königl. Kapellmeisters, wurde 1728 Kantor und Kanonikus an der Hamburger Katharinenkirche und starb 1739. Mit der vor Keiser eingeführten italienischen Richtung war die antike Mythologie und mit ihr auch so manche Frivolität eingedrungen, und als auch Keiser, der sich gerne «le premier homme du monde» nennen liess, in der Wahl seines Personales, besonders des weiblichen, nicht mehr sehr sorgsam war, sank die Oper immer mehr herab, so dass sich das gebildete Publikum nicht nur hier, sondern auch an anderen Orten, wo die gleiche liederliche Richtung schnell Eingang gefunden hatte, dem volkstümlichen deutschen Liederspiel, aus welchem dann die Operette, die komische Oper hervorging, zuwandte.

Als der Vater und Begrüuder des deutschen Singspieles ist Johann Adam Hiller zu nennen. 1728 zu Wendischossig bei Görlitz geboren, 1763 Direktor der wöchentlichen Konzerte in Leipzig, seit 1789 Kantor und Musikdirektor an der

Thomasschule in Leipzig, gestorben 1804, gab in seinen Operetten, deren Texte ihm der Herausgeber des «Kinderfreundes» Christian Friedrich Weisse verfasste, Beweise einer geradezu unerschöpflichen melodischen Kraft, und zählten seine Werke, aus denen wir «Der Teufel ist los», «Der Erntekranz», «Lottchen am Hofe» hervorheben, zu den Lieblingsstücken des Publikums. In seinem Sinne komponierten auch Georg Benda (1721—1795), C. W. Wolf und Neefe, ein Schüler Hillers (1748—1798).

Die eigentliche Pflegestätte der deutschen komischen Oper war die österreichische Kaiserstadt an der blauen Donau. In Wien waren die Mitglieder des Herrscherhauses Habsburg schon seitdem Kaiser Rudolf I. im Jahre 1273 den Thron bestieg, die mächtigsten Förderer der Tonkunst. Wir hatten in dieser Schrift schon bei der Darstellung des Minnesängertums, bei den Niederländern und an andern Stellen mehrfache Gelegenheit, die Pflege der Tonkunst in Wien und im Hause Habsburg rühmend hervorzuheben, und erwähnen wir hier nur, dass unter Kaiser Leopold I., der ein besonderer Musikfreund und auch guter Komponist war, am Ende des 17. Jahrhunderts schon 379 Opern und Oratorien hier aufgeführt waren, dass Kaiser Joseph I. nächst dem Kärnthnerthore ein Theater erbauen und daselbst die erste welsche Oper aufführen liess, dass mit der Regierung Kaiser Karls VI. (1712—1740) die Periode der deutschen Meister begann und an der Hofkapelle J. G. Reinhardt, G. K. Reutter jun., Joh. Ad. Hasse mit seiner berühmten Gattin Faustina Bordoni, Joh. Jos. Fux, der berühmte Theoretiker, und K. Reinhardt beschäftigt waren. Auch unter Kaiserin Maria Theresia, welche allerdings den kolossalen Aufwand für die Hofkapelle bedeutend verminderte, fand die Tonkunst ihre eifrigste Pflege; während ihrer Regierung waren Wagenseil, der schon erwähnte G. K. Reutter jun., Hasse, Flor. Gassmann, Dittersdorf, Joh. Ad. Hiller, endlich das berühmte Dreigestirn Gluck, Haydn und Mozart als Opernkomponisten in Wien thätig.

Dass aber nicht nur der kaiserliche Hof, sondern auch der gesamte Wiener und fremde Adel die Musik werkthätig unterstüzte, beweist Dr. Ludwig Köchel in seinem Werke: «Johann Joseph Fux, Hofkompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI., nach urkundlichen Forschungen zusammengestellt», indem er die am 17. Mai 1723 stattgefundene Aufführung der Oper: «Eurysteus» von Caldara nennt, in welcher Kaiser Karl VI. persönlich dirigierte und als darstellende Personen und im Orchester die Gräfinnen Orsini, Starhemberg, Berg, Marchese Gallerati,

Prinz Pio von Savoyen, Graf Harrach, Marchese Stella, die Grafen Lemberg, Proskau, Stubenberg, Pertusati, Werdenberg, Questenberg, Saleburg, Herberstein, Hardeck, Fürst Lobkowitz und die Erzherzoginnen Maria Theresia und Maria Anna beschäftigt waren. Das Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag vom Jahre 1796 bringt «ein Verzeichnis der besonderen Freunde und Beschützer und Kenner der Tonkunst in Wien» und nennt den Grafen Apony, Se. Exzellenz Grafen Balassa, Hofrat Baron Dubain, Graf Esterhazy, Gräfin Lady Gilfort, geb. Gräfin Thun, Hofrat v. Greiner, Graf Leonhard von Harrach, Gräfin Hatzfeld, Fürstin Lichnowsky, Gräfin Schönfeld, Baron von Swieten, Graf Ugarte u. a. m. An anderer Stelle sagt es, «dass es früher stark die Gewohnheit war, dass unsere grossen fürstlichen Häuser eigene Hauskapellen hatten, bei welchen sich oft die herrlichsten Genies bildeten (Haydn)». Hofrat Hanslick erwähnt in seiner «Geschichte des Konzertwesens in Wien» die fürstlichen Privatkapellen der Schwarzenberg, Liechtenstein, Thun, Lobkowitz, Kinsky, Grassalkowitz, Esterhazy und die berühmteste derselben, die des Feldmarschalls Joseph Friedrich, Prinz von Sachsen-Hildburghausen, für welche 1751 Christoph Gluck gewonnen wurde. «Als letztes Glied dieser musikalischen Kette, sagt der eben genannte Historiker, kann man das berühmte Rasumowsky'sche Quartett betrachten, das für Beethoven und durch Beethoven so grosse Bedeutung erlangte. Es ist der Schlussring, kleiner, aber kaum weniger wertvoll als die übrigen. Ein letzter, spätester Nachhall endlich war das treffliche Streichquartett des Fürsten Czartorjski, das mit Mayfeder als Primgeiger allerdings nicht in fürstlichen Diensten stand, aber einmal wöchentlich viele Jahre hindurch sich in der Wohnung des greisen Fürsten versammelte und für ihn und die wahrhaft Musikliebenden seiner Bekanntschaft sich produzierte. Es gehört der neuesten Zeit an.»

Nach dieser für das richtige Erfassen der damaligen Musikzustände nicht unwichtigen Ablenkung soll nun hier das Lebensbild der besten Vertreters der hier in Wien gepflegten deutschen komischen Oper entrollt werden und verdienen in erster Linie Florian Gassmann, der auch als Gründer der Tonkünstler-Witwen-Societät immer in der Kunstgeschichte Wiens wird genannt werden müssen, und Karl Ditters von Dittersdorf hervorgehoben zu werden. Der erstere, 1729 zu Brüx in Böhmen geboren, kam als 7jähriger Knabe in das Jesuiten-Kollegium zu Komotau, wo er singen lernte. Später ging er nach Venedig, um sich bei Pater Martini in der

Musik auszubilden und machte dort die Bekanntschaft des Grafen Leonardo Veneri, der ihn thatkräftig unterstützte. Nachdem er in Venedig, Rom und Neapel Opern mit grossem Erfolge aufführen liess, kam er 1763 nach Wien, wo er Salieri's Freund wurde und als kaiserlicher Hofkapellmeister 1774 starb. Weit hervorragender war Karl Ditters von Dittersdorf, der 1739 als der Sohn eines wohlhabenden Hof- und Theaterstickers geboren wurde. Frühzeitig in der Musik unterrichtet, machte er solche Fortschritte, dass der schon oben erwähnte Prinz Joseph Friedrich von Hildburghausen ihn 1751 als Musikpage zu sich nahm. Hier wurde er in allen Wissenschaften und Künsten unterrichtet. Nach dem Tode des Prinzen wurde die Kapelle aufgelöst, Dittersdorf kam in das Orchester des Hoftheaters, und kurze Zeit nachher durfte er Gluck nach Bologna begleiten, wo er als Geigenvirtuose Aufsehen erregte. 1764 zog er mit Joseph II. zu den Krönungsfestlichkeiten nach Frankfurt am Main, trat aber, nach Wien zurükgekehrt, aus dem Hofdienste aus, um ein Engagement bei dem Bischof von Grosswardein anzutreten. In dieser neuen Stellung komponierte er Oratorien, Sinfonien, Streichquartette, Violinkonzerte und sogar auch Opern, welche sein Herr auf einem eigens errichteten kleinen Theater aufführen liess. 1769 nahm er seine Entlassung, lernte auf der Reise den Fürsterzbischof von Breslau, Graf Schafgotsch kennen, welcher ihm den päpstlichen Orden vom goldenen Sporn verschaffte und ihn zum Forstmeister des Fürstentums Neisse ernannte. In Johannisberg, der Residenz des genannten Kirchenfürsten errichtete er ein kleines Theater, in welchem er mit einem selbst zusammengestellten und gut geschulten Personale das Oratorium «Davidde» und die komische Oper: «Il viaggiatore americano» aufführte. 1770 und 1786 besuchte er Wien, bei seinem ersten Aufenthalte komponierte er für die oben erwähnte, von Gassmann gegründete Tonkünstler-Witwen-Societät das Oratorium «Esther», und bei seinem zweiten Verweilen daselbst brachte er die komische Oper: «Doktor und Apotheker», die erste deutsche Oper, die nach Art der italienischen mit langen ausgeführten Finales versehen ist, zur Aufführung. Dieses Werk fand wie seine späteren: «Hieronymus Knicker» und «das rote Käppchen» die beifälligste Aufnahme und wurde selbst in Italien, mit italienischen Text unterlegt, gegeben. Nachdem er 1733 vom Fürstbischof zum Landeshauptmann von Freienwalde ernannt und ihm der Adelstand verschafft wurde, besuchte er 1789 Berlin, wohin er von König Friedrich Wilhelm II. geladen war und wo er ebenfalls seine Opern, welche wir

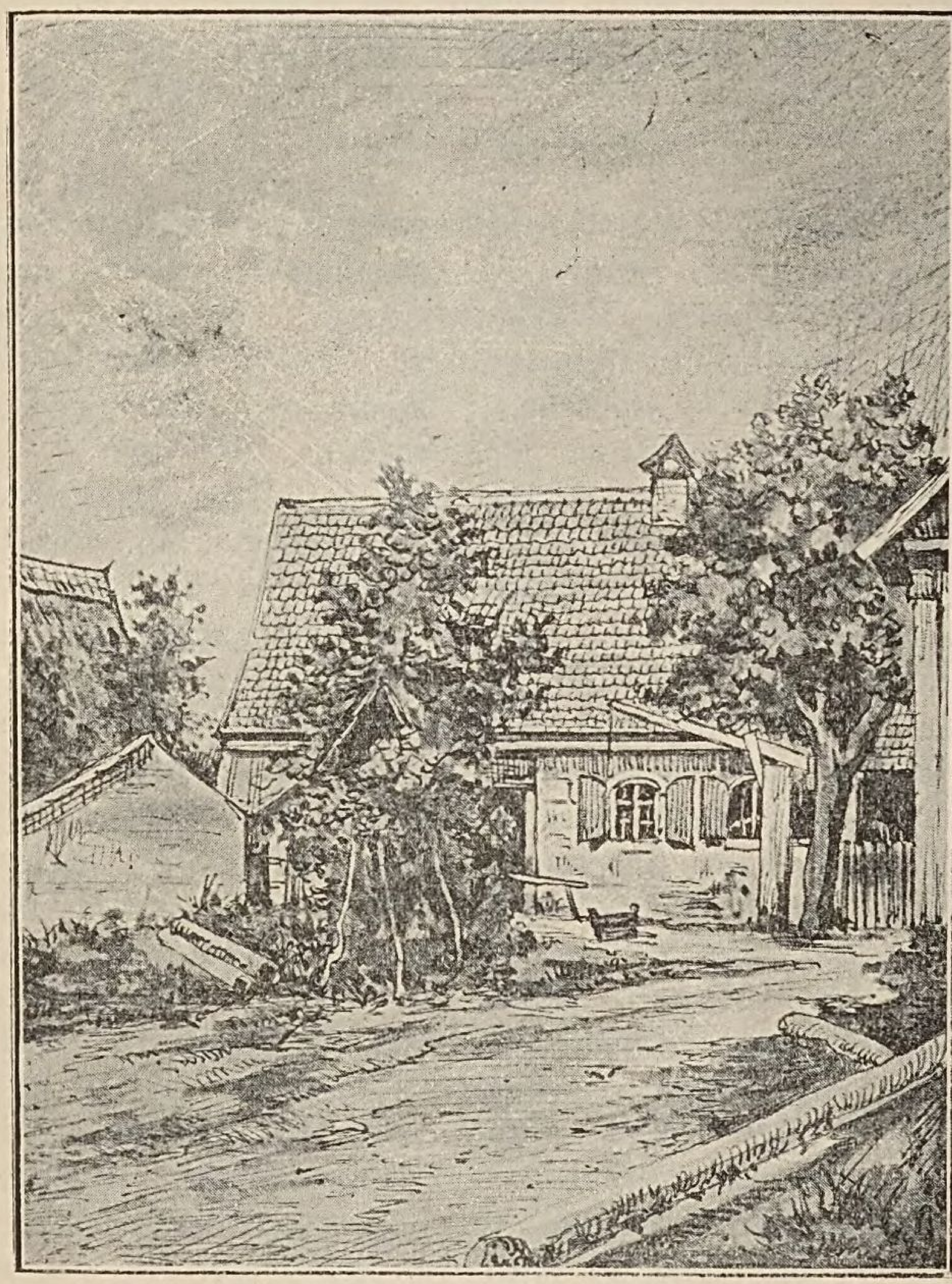
als die Vorboten der Mozart'schen Meisterwerke bezeichnen können, vorführte. 1795 starb der Fürstbischof. Dittersdorf wurde mit geringer Pension entlassen und so lebte der Meister, der als vielseitiger Künstler so viel gefeiert wurde und seinen Zeitgenossen in seinen dramatischen Arbeiten dasselbe war, was uns heute Strauss, Suppé und Offenbach sind, der liebenswürdige und heitere Gesellschafter, in drückenden Verhältnissen, bis er 1799 verschied, zwei Tage vor seinem Tode eine seinem Sohne diktierte Selbstbiographie vollendend. Etwas derber und urwüchsiger war «der göttliche Bänkelsänger» Wenzel Müller (1767—1835), der ein Vierteljahrhundert hindurch alljährlich mindestens vier bis fünf Singspiele lieferte, und als weitere Vertreter einer gesunden und frischen Komik sind noch Kauer (1751—1831) mit seinem «Donauweibchen» und Joh. Schenk (1753—1836) mit dem «Dorfbarbier» zu nennen.

Sechstes Kapitel.

Christoph Gluck.

Am 2. Juli 1714 zu Weidenwang bei Berching in Mittelfranken geboren als Sohn eines im Dienste des Fürsten von Lobkowitz stehenden Försters, genoss er im Elternhause eine sehr mässige Erziehung, da der Vater den Aufenthalt im Wald und in Gottes freier Natur dem Studieren in den Büchern vorzog. Einen regelrechten Unterricht genoss Christoph erst im Jahre 1726, als er in das Jesuitenseminar in Komotau kam und hier auch Gelegenheit fand, sich mit jener Kunst zu befreunden, auf deren Gebiet er bedeutendes schaffen sollte. 1732 ging er nach Prag, um hier die philosophischen Studien zu betreiben; da aber die Unterstützung von Hause aus sehr geringfügig war, so sah er sich genötigt, um sein Leben fristen zu können, Unterricht in Gymnasialgegenständen und Musik zu erteilen. Namentlich letztere fesselte ihn bald derart, dass er beschloss, sich vollständig der Tonkunst zu widmen und durch eine thatkräftige Unterstützung des Fürsten von Lobkowitz wurde es ihm ermöglicht nach Wien zu reisen, wo er bald in den hier lebenden Meistern Caldara, J. J. Fux, Porsile und Gebrüder Conti warme Freunde fand. In Wien lernte er auch den Fürsten Melzi kennen, der ihn auf seine Villa am Comosee mitnahm und bei Giov. Samartini ausbilden liess. Nach vierjährigem Studium komponierte er seine erste Oper «Artaserse», die 1741 in Mailand erfolgreich in Szene ging und der sodann «Demafaonte», «Demetrio», «Ipermnestra» 1742, «Artamene» 1743, «Siface» und «Fedra» 1744 und «Alessandro nell' India» («Poro») 1745 folgten und seinen Namen so schnell berühmt machten, dass Lord Middlessex, der Leiter des Haymarket-Theaters in London ihn aufforderte, für diese Bühne eine Oper zu schreiben, welchem ehrenvollen Auftrage er mit den Werken: «La caduta de' Giganti» und »Piramo e Tisbe» 1746 nachkam. Von London reiste er nach Paris, wo er mit grösstem Interesse Rameau's Opern hörte, und begab sich von hier aus nach Dresden, wo er nur

kurze Zeit in der kursächsischen Kapelle diente und daselbst auch eine Festoper: «Le nozze d'Ercole e d'Ebe» zur Aufführung brachte. 1747 aber zog es ihn wieder nach der Musikstadt Wien zurück, wo er die Bekanntschaft seiner späteren Gemahlin Marianne Pergin machte und am 14. Mai 1748 seine neue Oper «La semiramide riconosciuta»,



Christoph Gluck's Geburtshaus.

in welcher er bereits stark von der italienischen Form abweicht, aufführen lässt. Für dieses Werk hatte ihm der berühmte Metastasio, der gefeierteste Poet seiner Zeit, den Text geschrieben: Trotzdem Gluck in Wien alle Anerkennung seiner künstlerisch hervorragenden Leistungen erntete, verliess er doch die Stadt, da der Vater seiner Geliebten, ein reicher Kaufmann, die Ehe nicht zugeben wollte. In Rom schrieb er für das Argentina-Theater


CHRISTOPHE GLUCK.

seinen «Telemacco» und kehrte 1750 wieder nach Wien zurück, als er hörte, dass Mariannens Vater gestorben sei, worauf er sich auch mit ihr vermählte und bis zu seinem Tode mit ihr in glücklichster Ehe lebte. Während er mit seiner jungen Gattin in Italien weilte, wurden in Rom seine Opern: «Telemacco», und in Neapel sein neues Werk: «La clemenza di Tito» gegeben. 1754 wurde er kaiserl. Hofkapellmeister in Wien mit einem Jahresgehalte von 2000 F. und im selben Jahre erhielt er vom Prinzen von Sachsen-Hildburghausen den Auftrag, aus Anlass der Anwesenheit der kaiserl. Majestäten auf dessen Gute die Oper: «Le Cinese» zu schreiben, welche am 23. September in Szene ging. 1755 schrieb er für Rom die Opern: «Il Trionfo di Camillo» und «Antigone» und erhielt vom Papst den «Orden vom goldenen Sporn», als dessen Inhaher er sich nun stets in ganz unrichtiger Weise «Ritter von Gluck» nannte. Für Wien komponierte er nunmehr 1755 «La Danza», «Les amours champêtres», «L'innocenza giustificata», 1776 «Il Rè Pastore», 1760 «Tetide», 1761 die Musik zu dem Ballet «Don Juan», nach dessen Aufführung am 3. November das Theatergebäude vollständig niederbrannte, 1762 «On ne s'avise jamais de tout» und «Orfeo ed Euridice».

Durch das bedeutende Vermögen seiner Frau wurde Gluck in den Stand gesetzt, das Haus zum Sammelpunkte der hervorragendsten Gelehrten und Künstler zu machen. Gerade in dieser Zeit hatten Klopstock, sein Lieblingsdichter, Lessing und Winkelmann eine neue Richtung in der deutschen Dichtung angebahnt, und wollte er das, was diese Dichter beabsichtigten, auch auf dem Gebiete der Oper erzielen. Wäre Metastasio sein Textdichter auch ferner geblieben, so hätte er das Ziel allerdings nicht erreicht, aber er trat mit dem k. k. Hofrat Raniero von Calzabigi in Verbindung, dem er ein hervorragendes Verdienst an seinen Musikdramen zuweist, indem er schreibt: «Ich würde mir einen noch empfindlicheren Vorwurf machen, wenn ich die Erfindung einer neuen Gattung der italienischen Oper, deren Tendenz der Erfolg gerechtfertigt hat, mir allein zueignen wollte. Es ist der Herr von Calzabigi, dem das vorzüglichste Verdienst darum gehört; und wenn meine Musik einiges Aufsehen erregt hat, so glaube ich mit Dank erkennen zu müssen, wie viel ich ihm schuldig bin, denn er allein ist es, der mich in den Stand gesetzt hat, die Quellen meiner Kunst zu entwickeln. Dieser Schriftsteller von viel Genie und Talent hat in seinen Dichtungen «Orpheus», «Alceste» und «Paris» einen den Italienern wenig bekannten Weg verfolgt,

denn die genannten Werke sind voll der glücklichsten Situationen, der fruchtbarsten und erhabensten Züge, die dem Tonsetzer Gelegenheit geben, grosse Leidenschaften auszudrücken und eine energische, ergreifende Musik zu schaffen».

Dr. Adolf Kullak sagt in einem Aufsatz über musikalische Kritik sehr richtig: «So verleugnet sich Glucks Virtuosität in allen Effekten seiner Zeit, gänzlich in seinen späteren klassischen Werken, wo er die neue Richtung einschlägt. Er opfert sich ganz dem Gedanken — jede Wirkung verschmähend, worin die Musik sich um ihrer selbst willen bisher eine so zügellose Freiheit gestattet hatte. Gluck hatte den religiösen Spiritualismus verlassen und sich im Drama dem Menschlichen genähert. Allein es war nicht das Menschliche in seinem vollen Begriff, sondern in seiner antiken Objektivität. Gluck hat gewissermassen dem Altertum Genüge geleistet und was bei der stofflichen Beschränktheit der Musik dem kunstsinnigen Griechenvolke damals unmöglich war, einige Jahrtausende später zur Verherrlichung und Ergänzung jener herabgesunkenen Welt nachgeholt. Er giebt das Menschliche, wie wir es in Sophokles und Äschylus kennen lernen, — einfach, gross, ruhig».

Hofrat Prof. Dr. Hanslick schreibt: «Die Komposition des Orfeo bezeichnet in der Entwickelung Glucks einen Punkt von eigentümlicher, geradezu einziger Konstellation. Das Ideal einer echt dramatischen Musik im Gegensatze zur tändelnden Sinnlichkeit der damaligen Oper war in Glucks Feuergeist schon lichthell aufgegangen. Die Überzeugung von einem wirklichen Drama in Tönen, wahr durch das treue Anschmiegen der Musik, rührend durch den einfachen Gesang, packend durch die thatkräftig eingreifenden Chöre — diese Überzeugung war es bereits, welche Gluck durch seine Komposition des «Orpheus» zum erstenmale verwirklichen, der Welt offenbaren wollte. . . . Gluck durfte im «Orpheus» der dramatischen Wahrheit huldigten, ohne sich deshalb den Zauber einer schönen Sinnlichkeit asketisch zu versagen. Trat die Gewalt des dramatischen Momentes, repräsentiert in dem Chore der Höllengeister «als ein völlig Neues, Unerhörtes in die damalige Opernmusik ein, so klangen hingegen aus Orpheus Munde noch die süssen, weichen Töne der neapolitanischen Schule. Ein so anmutiger, ja üppiger Fluss der Melodie, wie in den Arien des «Orpheus» findet sich in Gluck's späteren Opern kaum wieder. Die Anhänger der italienischen Musik, welche in Paris gegen Gluck Opposition machten, nahmen darum auch gegen seinen «Orfeo» eine exceptio-

nelleStellung ein. Entweder liessen sie gerade und nur diese Oper unangefochten, weil sie dieselbe für «italienische Musik» erklärten, oder sie gingen noch weiter und meinten, Gluck müsse die Melodien des «Orpheus» gestohlen haben».

Das Aufgeben alles Passagenwerkes, der Triller und Koloraturen, welche bisher in der Opera seria herrschten, und welche das Publikum für einen integrierenden Bestandteil jedes Opernwerkes hielt, die hervorragende Stellung, welche nunmehr der Chor einnahm, die gänzlich veränderte Form der Arie befremdeten anfangs die der ersten Aufführung am 5. Oktober 1762 beiwohnenden Zuhörer, die nächste Vorstellung hatte aber die Spannung schon gelöst, der hohe Wert des seltenen Kunstwerkes wurde erfasst, und bald war der «Orfeo» eine Lieblingsoper der Wiener. Der Intendant des Hoftheaters, Graf Durazzo, sandte die Partitur zum Zweck der Herausgabe an den dramatischen Schriftsteller und Schauspieler Favart in Paris, der sie den hervorragendsten Komponisten Mondonoille, Duni und Philidor vorlegte. Dieselben sollen nach dem Berichte des Biographen Schmied von der Schönheit des Werkes förmlich berauscht gewesen sein.

In seinen nun folgenden Opern: «Ezio» 1763, «la Rencontre imprevue» oder «die Pilgrime von Mekka» 1764, «Il parnasso confuso» und «la corona» kehrte er scheinbar wieder in die alten Bahnen der italienischen Oper zurück, kurze Zeit darauf aber, am 16. Dezember 1767 erschien das eigentliche Revolutionswerk Glucks, die «Alcesta» auf der Wiener Bühne. Die Vorrede zu diesem musikalischen Drama hat folgenden historisch wichtigen Wortlaut: «Als ich es unternahm, die «Alcesta» in Musik zu setzen, war es mein Vorsatz, alle jene Missbräuche von Grund aus zu beseitigen, welche teils durch die übelberatene Eitelkeit der Sänger, teils durch die allzugrosse Gefälligkeit der Tonsetzer in die italienische Oper eingeführt worden waren und dieselbe schon so lange Zeit entstellen, und aus dem feierlichsten und schönsten aller Schauspiele das lächerlichste und langweiligste machen. Ich war bedacht, die Musik auf ihre wahre Aufgabe zu beschränken, das ist: «Der Dichtung zu dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situationen verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze und überflüssige Zierraten abzuschwächen. Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung der Lichter und Schatten für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu verändern. Ich wollte

daher weder einen Schauspieler im Feuer des Dialoges unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen, noch ihn mitten in einem Worte bei einem günstigen Vokale aufhalten, damit er in einem langen Lauf mit der Biegsamkeit seiner schönen Stimme grossthun könne, oder abwarte, bis das Orchester ihm Zeit gebe, für eine lange Kadenz Atem zu schöpfen. Ich glaubte, nicht über den zweiten Teil einer Arie rasch hinweggehen zu müssen, zumal wenn derselbe der leidenschaftlichere und wichtigere ist, nur um nach der Regel viermal die Worte des ersten Teiles zu wiederholen, ebensowenig die Arie dort schliessen zu müssen, wo der Sinn noch nicht zu Ende ist, nur um dem Sänger Gelegenheit zu geben, seine Kunst in den mannigfachsten und eigensinnigsten Veränderungen einer Stelle zu zeigen. Kurz, ich wollte alle jene Missbräuche verbannen, gegen welche der gute Geschmack und der gesunde Verstand schon lange vergebens kämpfen. Mir schien, dass die Ouverture, (Gluck benennt sie nach ital. Gebrauch Sinfonia) die Zuschauer auf die Handlung, welche dargestellt wird, vorbereiten, dass sie sozusagen die Inhaltsangabe derselben sein soll; dass die Instrumente immer nur im Verhältnis mit dem Grade des Interesses und der Leidenschaft angewendet werden müssen und dass in der Behandlung des Dialoges jene auffällige Verschiedenheit zwischen Arie und Recitativ zu vermeiden sei, um nicht dem Sinn entgegen den Gedankengang zu unterbrechen und die Lebhaftigkeit und Wärme der Szene zu unrechter Zeit zu stören. Ich habe ferner geglaubt, den grössten Teil meiner Bemühungen auf die Erzielung einer edlen Einfachheit verwenden zu müssen. Daher vermied ich es auch, auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken und habe niemals auf die Erfindung einer neuen Wendung Wert gelegt, wenn sie nicht von der Situation selbst herbeigeführt und dem Ausdruck angemessen war. Endlich stand mir keine Regel so hoch, dass ich sie nicht guten Mutes der Wirkung zu lieb aufopfern zu dürfen glaubte. Das sind meine Grundsätze. Glücklicherweise entsprach das Textbuch meinem Vorhaben auf's herrlichste, denn der berühmte Verfasser hatte darin, da er auf eine neue Behandlung des Dramatischen bedacht war, die blühenden Schilderungen, die unnützen Bilder, die geistreichen und kalten Sittensprüche durch die Sprache des Herzens, starke Leidenschaften, anziehende Situationen und eine stets abwechselnde Handlung ersetzt. Der Erfolg hat meine Ansichten gerechtfertigt und der allgemeine Beifall in einer so aufgeklärten Stadt (wie Wien) hat deutlich gezeigt, dass die

Einfachheit, die Wahrheit und die Natürlichkeit die festen Grundlagen des Schönen in allen Werken der Kunst sind».

Die 1769 vollendete Oper: «Paride ed Elera» hatte des schwachen dramatischen Stoffes wegen geringen Erfolg. Dann folgte er einer Einladung nach Parma, um die Vermählungsfeier der Erzherzogin Maria Amalia mit dem Infanten Don Ferdinand durch ein Tonwerk zu verherrlichen und schrieb er für diese Gelegenheit die drei Einakter: «Prologo delle Teste d'Apollo», «Atto di Bauci e Filemone» und «Atto d' Aristeo» und endlich eine einaktige Bearbeitung seines «Orpheus». In dieselbe Zeit fällt die Komposition der Klopstock'schen «Hermannsschlacht» und einiger Lieder desselben Dichters und der Besuch des Musikschriftstellers Burney, der über ihn schreibt: «An Erfindung, zumal in der dramatischen Malerei und theatralischen Wirkung, kommt ihm weder ein lebender, noch ein verstorbener Tonsetzer gleich. Er studiert sein Gedicht zuerst lange, ehe er zum Tonsatz schreitet; er erwägt genau die Verhältnisse der Teile zu einander, wie auch die Grundlage eines jeden Charakters, und strebt mehr dem Gefühl und Verstande zu genügen, als dem Ohre zu schmeicheln. Darum ist Gluck nicht nur ein Freund der Dicktkunst, sondern ist selbst Dichter. Stände ihm für den Ausdruck seiner Gedanken eine ausreichendere Sprache, als die der Töne zu Gebote, er würde ein ebenso grosser Dichter geworden sein; und doch wird diese Sprache der Töne, so wie sie ist, unter seiner Bearbeitung eine überaus reiche, körnige, zierliche und nachdruckvolle. Selten kann man eine Arie aus ihrer Stelle nehmen und vereinzelt mit grosser Wirkung vortragen, denn das Ganze bildet eine Kette, wovon ein abgelöstes Glied seine wahre Bedeutung verliert . . . Wenn aber Gluck in seiner Cantilene die einfache Natur studiert, so ist er doch in seiner Begleitungsweise zuweilen nicht nur gelehrt, sondern darin noch mehr als Dichter — er ist Maler. Seine Instrumente malen sehr oft den Gemütszustand des Singenden und verleihen den Leidenschaften die lebhafteste Färbung.»

Dass seine dem „Orpheus" folgenden Werke in Deutschland und Italien keinen dauernden Erfolg gehabt, kränkte Gluck sehr und glaubte er die Franzosen durch Lully, Rameau, Corneille und Racine mehr vorbereitet, seine neue Idee zu prüfen und zu erfassen. Der vortreffliche Musikkenner Bailly du Rollet, der bei der französischen Gesandtschaft in Wien attachiert war, bestärkte Gluck in seinen Absichten und stellte ihm ein neues Libretto „Iphigénie en Aulide», nach Racine's Drama bearbeitet, zur Verfügung. Gluck komponierte sofort den Text und konnte Rollet schon

am 1. August 1772 dem Direktor der Pariser «Academie royale de Musique» mitteilen, «dass der berühmte, in ganz Europa bekannte Gluck eine französische Oper gesetzt hat, deren Darstellung auf dem Pariser Operntheater er angelegentlich wünscht.» Dieser Wunsch Glucks ging aber erst in Erfüllung, als er sich an seine einstige Schülerin, die später so unglücklich endende Marie Antoinette um ihre Intervention wandte, welche auch die Annahme des Werkes bei der Operndirektion durchsetzte. Im Spätsommer 1773 kam Gluck mit seiner Gattin und der Adoptivtochter in Paris an und begann persönlich das Einstudieren seines Werkes. So viel Intriguen auch gegen ihn ausgespielt wurden, er ermöglichte doch die erste Aufführung am 19. April 1774, welche einen tiefen und unauslöschlichen Eindruck bei den Zuhörern hervorbrachte. Nach der «Iphigénie» brachte er auch seinen «Orpheus» und die «Alceste», aber letztere fand nicht den begeisterten Widerhall, den Gluck erhofft hatte. Nach einigen Aufführungen hatte das Publikum auch den Wert der Alceste erfasst. Nun begann der Kampf zwischen den Gluckisten, den Anhängern des Meisters, und der von Lully und Rameau begründeten französischen Oper und den Piccinisten, welche in dem Komponisten Piccini den Vertreter der arg bedrohten italienischen Oper verehrten. Der überaus leidenschaftlich geführte Kampf währte bis zum Jahre 1779. Unterdessen war Gluck in Wien zum k. k. Kompositor ernannt, brachte am 23. September 1777 in Paris seine «Armida» zur Aufführung und begann die Musik zu dem von Quinauld gearbeiteten Opernbuch «Roland» zu schreiben, welches man listiger Weise auch Piccini unterbreitet hatte. Als Gluck diesen Streich erfuhr, warf er seine begonnene Partitur ins Feuer, um seinen Gegner nicht einem Zweikampfe, in welchem derselbe sicher unterlegen wäre, auszusetzen.

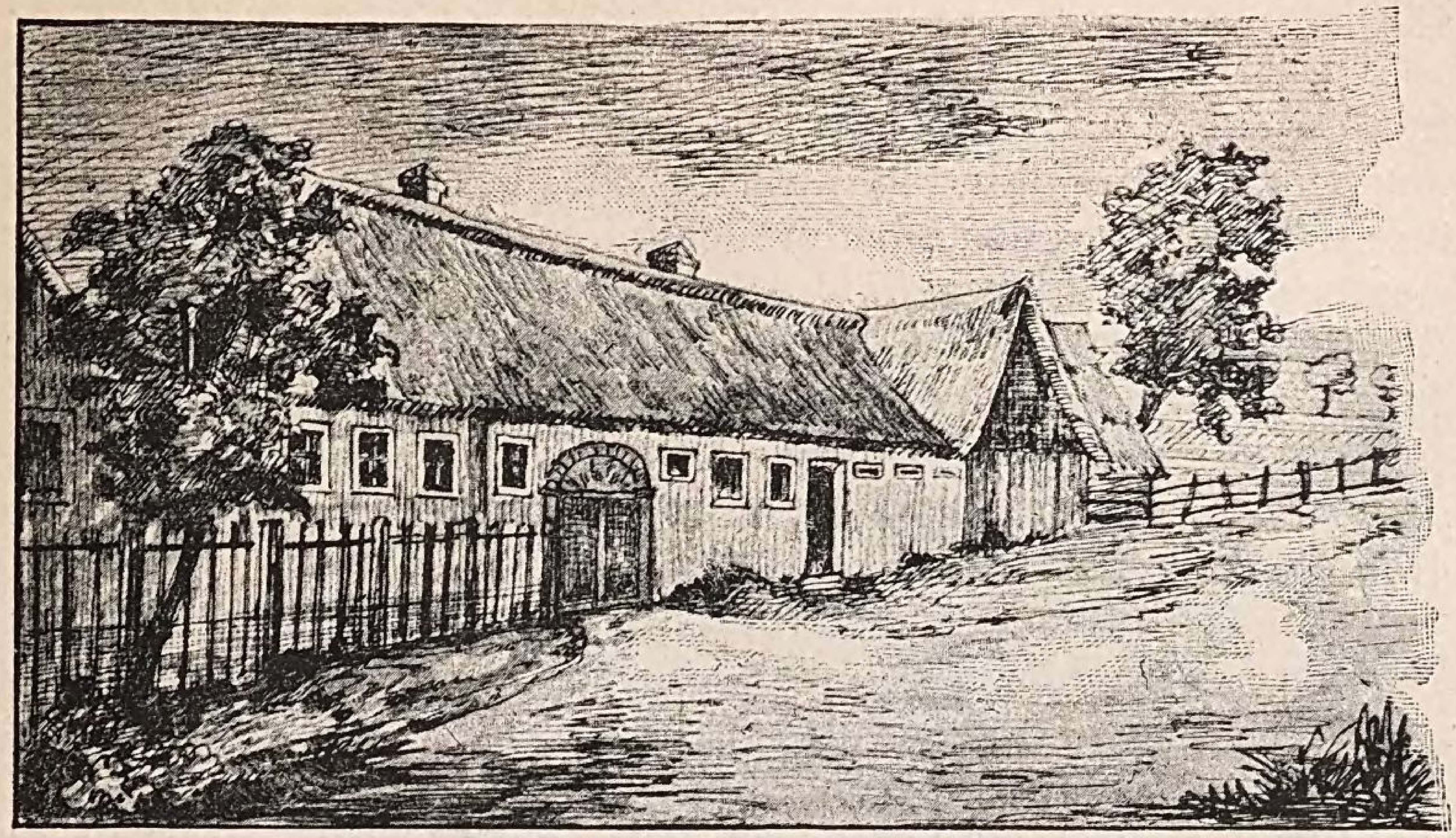
Der 18. Mai 1779 brachte endlich die Aufführung der «Iphigénie en Tauride», welche den immer stärker werdenden Streit beilegen sollte, und in welchem sich Piccini selbst für überwunden erklärte. Der Erfolg stieg von Aufführung zu Aufführung und David Strauss, der Verfasser des «Lebens Jesu», und ein grosser Musikfreund schrieb ein Sonett auf den Komponisten, dessen Schlussverse lauten:

«Ja, Wahrheit gabst du wieder deiner Kunst,
Verschmähtest leerer Töne süssen Tand,
Auf die Gefahr, der Menge zu missfallen,
Lessing der Oper, die durch Göttergunst
Bald auch in Mozart ihren Goethe fand:
Der Grösste nicht, doch ehrenwert vor Allen.

Und Hofrat Hanslick sagt: «Der gewaltige Seesturm, in dessen Toben sich das Flehen Iphigeniens und der Priesterinnen mischt und welcher, da er zugleich den strandenden Orest und Pylades in die Handlung einführt, Iphigeniens ahnungsdüstere Erzählnng des Traumes, der wilde Gesang der blutdürstigen Scythen, welche mit Thoas einen so genialen Kontrast gegen die lichthelle GestaltI phigeniens bilden, dann die zweimalige Einführung der Furien, einmal leibhaftig, dann (im dritten Akt) als innere Vision Orests, endlich der herrliche Abschluss des zweiten Aktes, Iphigeniens Arie mit Chor, welche nach dem schaurigen Nachtbilde der Furienszene wie ein himmlisches Licht aufgeht — das alles und wie viel mehr noch, gehört zu den grössten Schöpfungen auf musikalisch-dramatischem Gebiete.»

Am 21. September 1779 kam noch ein letztes dramatisches Werk: «Echo und Narziss», aber mit geringem Erfolg, zur Aufführung, da die Oper weit hinter der «Iphigenia» zurückblieb. Im folgenden Jahre erlitt er einen Schlaganfall, welcher sich zweimal wiederholte, und so starb der Meister nach mehrjährigem Siechtum am 15. November 1778, seiner Familie ein bedeutendes Vermögen hinterlassend. Sein Sterbehaus in Wien, ist heute noch ohne Gedenktafel!

Und so schliessen wir mit den Worten des Biographen A. B. Marx, der schreibt: «Kein Komponist, auch der grösste nicht, selbst der gewaltige Händel mit dem Donnerschlag seiner Chöre nicht, hat es Gluck in Macht und Feinheit, in Allregsamkeit und Bedeutsamkeit des Rhythmus gleich gethan, nur Beethoven steht ihm hierin zur Seite; man meint, besonders in den Iphigenien den Nachhall pindarischer und äschyläischer Rhythmik zu vernehmen». Gluck war nicht nur ein grosser Tondichter, sondern auch ein grosser Mensch, ein ganzer Mann!



Joseph Haydn's Geburtshaus.

Siebentes Kapitel.

Joseph Haydn.

Am 31. März 1732 als Sohn eines armen Wagnermeisters zu Rohrau bei Deutsch-Altenburg in Niederösterreich geboren, hörte Joseph, der älteste von 20 Kindern, schon in frühester Jugend Musik, da sein Vater auf der Wanderschaft allerlei musikalische Instrumente spielen gelernt und nach gethaner Arbeit jeden Abend musizierte, wobei die Mutter, die eine «lerchenfrische» Stimme besass, auch im Vortrag kunstloser Lieder und Weisen mithalf. Da sass nun der kleine Joseph dabei und ahmte die Bewegungen seines Vaters auf der Geige auf einem Stück Holz nach. Ein naher Verwandter, der Schulmeister in Hainburg war, nahm nun den Knaben mit, um ihn in den Schulgegenständen und in der Musik zu unterrichten; und hier in der Dorfkirche, wo er singen, Geige, Orgel und Spinett spielen und Pauken schlagen musste, legte er den Grund seines späteren allumfassenden musikalischen Wissens. Da kam einmal der Wiener Hofkapellmeister Reutter nach Hainburg, wurde auf die schöne Stimme des Knaben aufmerksam und nahm ihn nach Wien mit. Haydn's Herzenswunsch, immer singen und Musik hören zu können, wurde nun erfüllt, und so trat er freudigen Mutes als Sängerknabe in die Kapelle am Wiener Stephansdome ein. In Wien, in jener Stadt, welche sich mit Stolz «die

Stadt nennen darf, welche das ganze Reich der Tonkunst umspannt, die Stadt, in welcher die Tonkunst nicht bloss ihre tiefsten und gewaltigsten Gedanken in erhabenen Formen, sondern auch blühende Lebenslust in den frohsinnigsten Rhythmen ausgesprochen hat», wurde er durch Reutter in der Theorie unterrichtet, und bald begann er auch zu komponieren. Im spätesten Alter erzählte er noch gerne von diesen ersten Versuchen, 6 und 8stimmigen Sätzen, indem er sagte: «Ich glaubte, dass alles recht sei, wenn nur das Papier recht voll aussah. Reutter gab mir aber über meine unreifen Produkte manchen derben Verweis und schalt mich, dass ich 16stimmige Sätze komponierte, da ich doch nicht einmal den 2stimmigen Satz verstände».

Acht Jahre studierte er bei Reutter; als aber seine Stimme im Alter von 16 Jahren zu mutieren begann, wurde er aus der Stephanskapelle entlassen und musste nun, auf einem elenden Dachstübchen wohnend, sein Leben durch Unterrichterteilen fristen. Auf einem alten Spinette, das ihm eine mitleidige Schülerin schenkte, spielte er nun bis in die Nacht hinein und studierte die Sonaten Philipp Emanuel Bach's und Joh. Jos. Fux': «Gradus ad parnassum». Im selben Hause wie er, am Michaelerplatze, wohnte der Dichter Metastasio, welcher ihn zum Begleiten des Gesanges eines Frl. Martinez engagierte. Dafür erhielt Haydn freie Kost. — Kurze Zeit darauf lernte er auch Porpora kennen, der ihn für monatl. 6 Dukaten für denselben Zweck, aber auch für ganz niedrige Bedientendienste engagierte. In diesen keineswegs glänzenden Verhältnissen, über welche ein heutiger Komponist von der Bedeutung Haydn's den Kopf schütteln würde, verbrachte er drei volle Jahre, bis er die Bekanntschaft des Barons Fürnberg machte, der ihn öfters auf seinen Besitz Weinzierl bei Wieselburg (das jetzige Franz-Joseph-Jugendasyl, in welchem auch seit dem Jahre 1888 eine Ge-Gedenktafel an Haydn angebracht ist) einlud, wo er sich «zum ersten Male im Quartettsatze versuchte». Etwas besser erging es ihm, als ihn die barmherzigen Brüder als Vorspieler mit jährlich 60 F. und die gräfl. Haugwitz'sche Kapelle gegen Entlohnung von 17 Kreuzern für jeden Gottesdienst engagierten. In diese Zeit fällt auch die Aufforderung Kurz', für ihn eine Oper: «Der krumme Teufel» zu schreiben, welche 1751 aufgeführt, bald als eine Satyre auf den hinkenden Theaterdirektor Affligio verboten, aber doch mit 24 Dukaten, einer Summe, die Haydn vorher nie besessen, bezahlt wurde. 1759 wurde Haydn vom Grafen Morzin mit einem Gehalte von 200 Gulden, freier Wohnung und Kost


JOSEPH HAYDN.

an der Offiziantentafel engagiert und komponierte er in dieser Stellung seine erste Sinfonie. Am Beginne des nächsten Jahres musste Graf Morzin schlechter Vermögensverhältnisse halber seine Kapelle entlassen, und Haydn kam in die Dienste des überaus kunstliebenden Fürsten Esterhazy, dem er nun 30 Jahre lang treu blieb. Die von Pohl mitgeteilte «Convention und Verhaltungsnorma» sagt, «dass Er Joseph Haydn» als Vize-Kapellmeister dergestalt aufgenommen, dass, während der bisherige Kapellmeister Gregorius Werner, «obwohl er hohen Alters und Kränklichkeit halber nicht wohl, imstande ist, seiner Pflicht gehörig nachzukommen, er dennoch in Ansehung seiner langjährigen, treu und emsig geleisteten Dienste, als Oberkapellmeister verbleibt» und Joseph Haydn ihm, was die Kirchenmusik betrifft, subordiniert sein wird. Neben den damals üblichen Ermahnungen zu einem Verhalte, wie es einem «ehrliebenden Hausoffizier eines fürstlichen Hofstaates wohl ansteht», werden in dieser «Convention» seine Pflichten dahin gestellt, dass er «jede anbefohlene Komposition sofort auszuführen habe, diese niemanden mitteilen, noch weniger abschreiben lasse, auch ohne eine eingeholte Erlaubnis für andere nichts komponiere». Des weiteren musste er alltäglich in Wien oder auf den Gütern vor- und nachmittags im Antichambre anwesend sein und abwarten, ob eine Musik anbefohlen sei; dann musste er wie seine Musiker in Uniform und «allezeit sauber» in weissen Strümpfen, weisser Wäsche, eingepudert und entweder im Zopf oder im Haarbeutel, aber immer gleichmässig erscheinen. Für diesen Dienst erhielt er jährlicn 400 Gulden rheinisch und überdies auf den Herrschaften den Offiziertisch oder einen halben Gulden Kostgeld.

Für Haydn war nun der zwar anstrengende, aber den Künstler unendlich befriedigende Wirkungskreis von höchstem Werte. Er hatte ein Orchester zur Verfügung, welches seine Symphonien und anderen Instrumentalwerke sofort erproben konnte. Haydn sagt selbst darüber: «Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wägen; ich war von der Welt abgesondert, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen und so musste ich original werden».

Hier in dieser Stellung, wo er, wie schon erwähnt, einen guten Teil seines Lebens, 1760—1790 verbrachte, begann er seine grossen Werke zu schaffen und halten wir es passend,

dieselben im allgemeinen kritisch zu würdigen. Was den von Haydn gepflegten Klavierstil betrifft, so wurde er auf diesem Gebiete entschieden von Mozart übertroffen, aber das Verdienst, der Organisierung der Form, wie sie dann der weiteren Entwickelung zu Grunde gelegt werden konnte, gebührt ihm. Dr. A. Reissmann sagt: «Als ersten Satz wählt er den seit Johann Gabrieli und Domenico Scarlatti ausgebildeten Allegrosatz, den er in bestimmterer Weise herausbildete. Der Stimmung des zweiten Themas giebt er dann im Adagio oder Andante — überhaupt in dem langsamen Satz — erweiterten Ausdruck. Diesem muss notwendigerweise ein Satz folgen, der wirklich abschliessend erscheint, und dazu erwies sich das Rondo, das aus dem Liede entwickelt ist, als das brauchbarste. Das wurden die Hauptsätze der neuen Form, und nur der Schlusssatz erleidet mancherlei Veränderungen. Der Zug der ganz neuen, in der Instrumentalmusik lebendig gewordenen Richtung ging mehr darauf hinaus, dem poetischen Inhalt des wirklichen Lebens in diesen Formen Ausdruck zu geben; dazu aber boten die erwähnten Sätze wenigen Raum, und so lag es nahe, in der Menuett einen Satz einzuführen, welcher dieser realen wirklichen Welt ganz angehört, der als Tanz unmittelbar aus ihr hervortreibt. Haydn setzt ihn an alle Stellen des Rondo in seinen Sonaten und Sinfonien, oder er stellt ihn auch als neuen Satz zwischen den langsamen und den Schlusssatz.»

Haydn pflegte mit Vorliebe die Menuett, wie auch seine ganze Instrumentalmusik grösstenteils im Tanze wurzelt. Seine Sonaten, die alle den Grundcharakter seiner Persönlichkeit, Heiterkeit, Frömmigkeit und Bescheidenheit tragen, sind wohlklingend, glatt, durchsichtig, klar, aber weder tief noch irgendwie eigentümlich. In Konzerten werden seine Klaviersonaten nicht mehr gespielt, indessen sind sie heute noch ein sehr wertvolles Unterrichtsmaterial.

Die Anstellung Haydn's bei dem Fürsten Nikolaus Esterhazy war für die Entwickelung des Meisters von entscheidender Bedeutung. Riehl nennt in seinem Wanderbuch (Kapitel 8) das kleine ungarische Städtchen Eisenstadt am Neusiedlersee «die Wiege des deutschen Quartetts und der deutschen Sinfonie» und sagt weiter, dass das «Geniale bei Haydn darin beruht, dass er die Gegensätze von Ernst und Lustigkeit, von volkstümlichen Tanz und Liedeston und gearbeiteter Kunst zu verschmelzen wusste, während diese Gegensätze bei den früheren Komponisten noch völlig unvermittelt erscheinen.» Das bedeutendste in der Instrumentalmusik lieferte Haydn in seinen Streichquartetten. Seit

seiner Wirksamkeit auf diesem Gebiete bilden sie den eigentlichen Kern und Mittelpunkt aller guten Kammermusik. Nur «auf vier Stimmen beschränkt, ohne wesentliche Verschiedenheit der Klangfarbe, ohne Gelegenheit zu starken dynamischen Kontrasten oder überraschenden Kombinationen, kann der feine Musiker sich hier durch Reinheit des Satzes, durch geistvolle Stimmführung am glänzendsten bewähren. Es ist die absolute Musik in ihrer zartesten, feinsten, aber auch vollendetsten Form. Treten mehr Instrumente hinzu, so ist die Zahl der Kombinationen natürlich grösser, das Kolorit mannigfaltiger; ist ein Klavier dabei, so wirkt dieses mit seiner Vollgriffigkeit und seiner Befähigung zu glänzenden Passagen bestechender; aber im Streichquartett wirkt nur die Musik an sich.»*) Auch haben die Haydn'schen Quartette den für die Hausmusik gewiss nicht zu unterschätzenden Vorteil, dass sie von Dilettanten leichter ausführbar sind, da die Mittelstimmen der zweiten Geige und der Viola keine solchen Schwierigkeiten bieten, als diejenigen der Beethovenschen Werke. Haydn's Kompositionen auf diesem Gebiete gehören wirklich, wie Richard Pohl sagt, zum eisernen Bestand jedes Quartettvereines, sie haben sich über hundert Jahre lebendig, frisch, anregend erhalten, im Konzertsaal sowohl, wie im häuslichen Musikkreise, ja, man darf ruhig behaupten, dass mit ihrem Inslebentreten erst die Hausmusik, der musikalische Kultus im Hause, geschaffen wurde.

Welch' reichverzweigte Thätigkeit Haydn in seiner Stellung als fürstlich Esterhazy'scher Kapellmeister entwickelt hat, beweisen seine zahlreichen Werke**), von denen hervorgehoben zu werden verdienen: 1763 die Oper «Alcide und Galatea», zur Vermählung des Grafen Anton Esterhazy mit Gräfin Therese Erdödy geschrieben, 1768 die Oper: «Lo speciale», 1740 «Le pescatrici», 1773 die Burletta: «L' infideltà Delusa», deren Aufführung die Kaiserin Maria Theresia beiwohnte, und die Musik zum Marionettenfest: «Der Hexenschabbes», 1775 das Oratorium: «Il Ritorno di Tobia», 1777 die Marionetten-Operette: «Genovefa's vierter Teil» und die Oper: «Il mondo della luna», 1778 die Marionetten-Operette: «Dido», 1779 die für den kaiserl. Hof zu Wien komponierte Oper: «La vera costanza, Dramma giocosa», 1780 das Dramma giocosa «La fedeltà premiata», 1784 das

*) Die Kammermusik der letzten 3 Jahrhunderte. Vortrag v. Richard Pohl.

**) Wurzbach, biographisches Lexikon.

Dramma eroica: «Armida». 1780 ernennen ihn die Philharmoniker zu Modena zu ihrem Mitgliede, 1784 sendet Prinz Heinrich von Preussen eine goldene Medaille mit seinem Portrait, und 1787 liess König Friedrich Wilhelm Haydn in Anerkennung seiner Kompositionen einen prächtigen Diamantring überreichen.

Am 28. September 1790 starb Fürst Esterhazy, und Haydn erhielt eine Pension von jährlich 1000 F. — Für Haydn war das Hinscheiden des seltenen Kunstmäcens, in dessen Diensten er wirklich die sonnigsten und schönsten Jahre seines Lebens verbrachte, ein schmerzliches Ereignis. Und doch begann erst jetzt seine ruhmvollste Künstlerperiode, da er nun die Früchte seines rastlosen Strebens und Schaffens ernten konnte. Im selben Jahre folgte er der Einladung des Violinvirtuosen Salomon nach England und verblieb daselbst mit einer kurzen Unterbrechung drei Jahre. Dort wurde er in der seltensten Weise gefeiert, er dirigierte 26 Konzerte beim Prinzen von Wales, die Universität zn Oxford ernannte ihn zum Doktor der Tonkunst, die Zeitungen überboten sich gegenseitig im Lobe des Künstlers, er musste sich den ganzen Tag bewundern lassen, und man stellte ihm die verführerischsten Anträge. Aber Haydn's Anhänglichkeit an Wien bethätigte sich in gleicher Weise wie bei Mozart, er ging, wie Nohl sagt, nach Wien zurück, wo ihn eine Luft umspielte, die das Land der Goldfüchse einem richtigen deutschen Musikantengemüte nie und nirgends zu bieten vermochte.

Bei seinem Aufenthalte in England lernte Haydn die dortige Nationalhymne «God save the King» kennen und regte eine solche auch in Österreich an. Der Regierungspräsident Graf von Saurau beauftragte den Dichter Lorenz Leopold Hauschke mit der Verfassung des Textes und am 12. Februar 1797 konnte die österreichische Volkshymne anlässlich des Geburtsfestes des Kaisers in allen Theatern gesungen werden. Haydn erhielt für die Komposition ein ansehnliches Geschenk und das Bild des Kaisers.

Im selben Jahre begann er seine «Schöpfung», vollendete sie im April 1798, und am 19. März 1799 wurde das Oratorium in Wien zum erstenmale aufgeführt. Zwei Jahre später schrieb der bereits neunundsechzigjährige Greis im Zeitraum von 11 Monaten sein zweites Oratorium, «Die Jahreszeiten», in welchem Werke seine Schöpferkraft den Höhepunkt erreicht. Die erste Aufführung der Schöpfung fand im fürstlich Schwarzenberg'schen Palais auf dem Mehlmarkt statt und wurde am 19. März zu Haydn's Benefiz

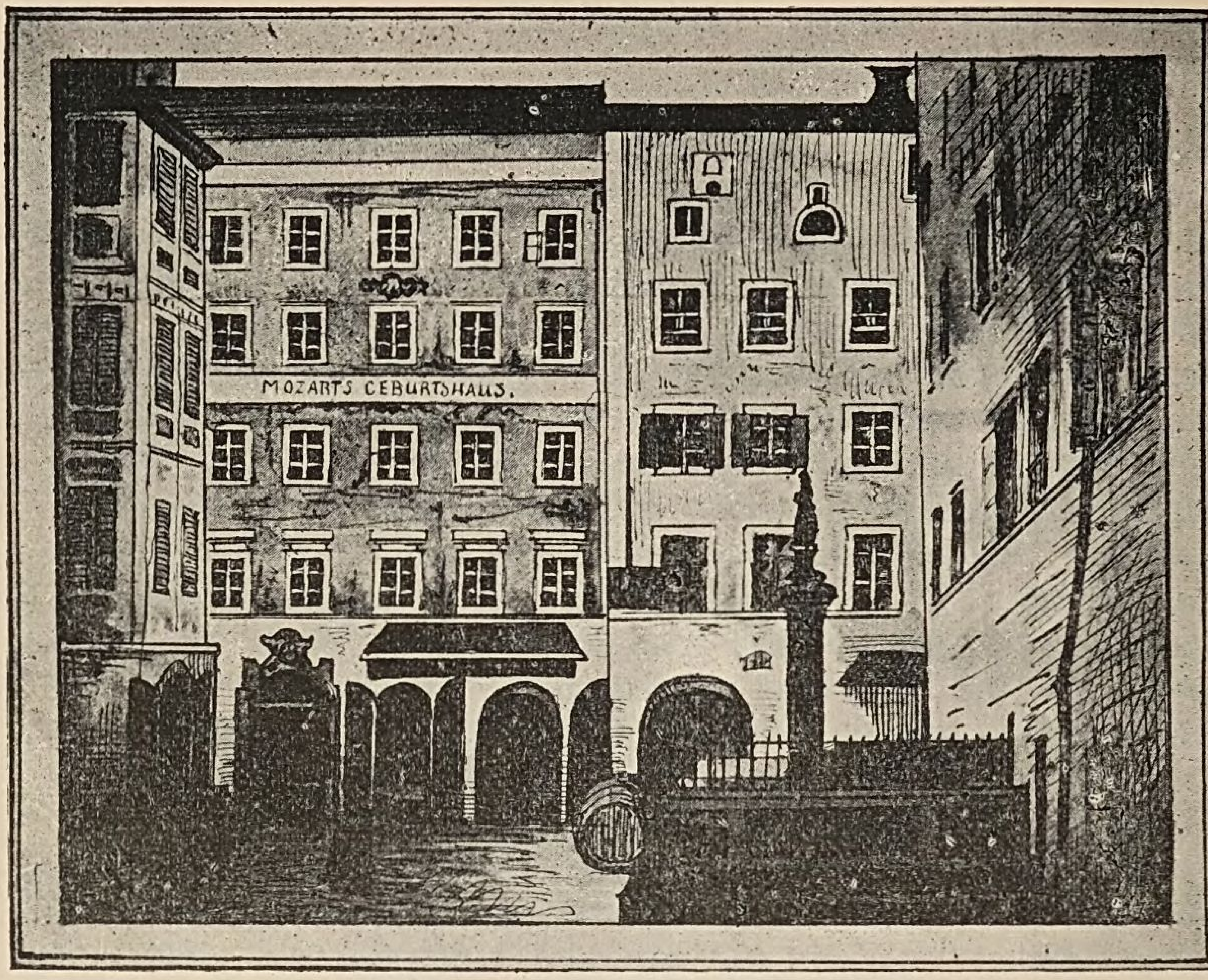
wiederholt. Auch die «Jahreszeiten» feierten in diesem nunmehr der Demolierung verfallenen Palais ihre Première am 24. und 27. April 1801. Hofrat Hanslick*) schreibt darüber: «Die «Schöpfung» mit den nachfolgenden «Jahreszeiten» gewann einen künstlerischen Einfluss in Wien, wie vielleicht ausser der «Zauberflöte» kein zweites Musikwerk überhaupt, und wie im Oratorienfache gar kein anderes auch nur annäherungsweise. Um zu ermessen, welche Macht diese beiden Haydn'schen Kantaten in Wiens Musikleben repräsentieren, müssen wir den Blick von jener ersten Aufführung bis auf die heutigen Programme der Tonkünstler-Gesellschaft werfen: wir erblicken da in einer langen, geraden Linie die fortgesetzte, erst in neuester Zeit hin und wieder bescheiden unterbrochene Herrschaft der «Schöpfung» und der «Jahreszeiten».

Die edle Popularität dieser Werke, welche ernste, andächtige Empfindungen mit der echt menschlichen Freude an der Natur in bis dahin unerhörter Freiheit vereinigten, macht deren grossen und andauernden Erfolg vollständig begreiflich. . . . Alle Versuche, welche das Pensions-Institut später mit anderen Oratorien machte, hatten geringen Erfolg und es dürfte vom praktischen Standpunkte geltend gemacht werden, dass die besten Einnahmen stets mit Haydn's Oratorien erzielt werden. Sie und beinahe nur sie haben die Kassen gefüllt, aus denen Witwen und Waisen unserer braven Tonkünstler seit 70 Jahren ihren Notpfennig beziehen. Es ist ein erhebender Gedanke, dass die Kunst aus der reinen Höhe ihrer Geistigkeit ihre Hand hülfreich in's wirkliche Leben streckt, ein stolzes Gefühl, dass Haydn's Musik nicht bloss Tausende von Herzen gerührt, sondern auch Tausende von Leben gefristet hat. Es war demnach ein Akt sinniger Pietät und Dankbarkeit, dass der im Jahre 1862 reorganisierte Verein für Unterstützung von Witwen und Waisen österreichischer Tonkünstler den Namen «Haydn» annahm».

Dann aber ging es mit Haydn abwärts, er konnte seines hohen Alters wegen nichts mehr schaffen. Doch blieb ihm die Bewunderung und Verehrung der ganzen gebildeten Welt, die Akademien der Künste und Wissenschaften zu Amsterdam und Stockholm, l'institut national des sciences et arts und la societé académique des enfants d'Apollon in Paris, die philharmonischen Gesellschaften zu Laibach und Petersburg ernennen ihn zu ihrem Mitgliede, man sendet ihm von allen Seiten kostbare Medaillen und Geschenke und endlich am 27. März 1808 feiert er den grössten Triumph, als man in seiner Gegenwart sein Oratorium «Die Schöpfung» aufführt.

*) Geschichte des Konzertwesens in Wien. W. Braumüller 1869.

Am 31. März 1809 schied er für immer aus dieser Welt. Auf dem Friedhof vor der Hundsturmerlinie begraben, wurde er daselbst 1820 exhumiert und am 7. November in der Kirchengruft am Kalvarienberg zu Eisenstadt in Ungarn beigesetzt. — Wurzbach schreibt in seinem bereits genannten Lexikon: Haydn als Mensch ist vielfach geschildert, aber von allen Biographen und sonstigen Berichterstattern einstimmig als trefflicher Mensch bezeichnet worden. Von Natur aus heiter, zum Scherz gestimmt, sprach sich diese geistige Richtung vielfach in seinen Kompositionen aus, deren origineller, musikalischer Witz seine Wirkung auf den Zuhörer nie verfehlte. Frömmigkeit war ein Grundzug seines Charakters, und ohne ein Frömmler zu sein, ging er darin so weit, dass er alle seine grösseren Partituren mit den Worten: In nomine Domini begann und mit: Laus Deo oder Soli Deo gloria schloss. Auf das Innigste von der Überzeugung durchdrungen, dass alle menschlichen Schicksale unter der leitenden Hand Gottes stehen, suchte er oft im Gebete, wenn ihn der schöpferische Genius verlassen hatte, Kraft, und so sagte er oft selbst: «Wenn es mit dem Komponieren nicht recht fort will, gehe ich im Zimmer auf und ab, den Rosenkranz in der Hand, bete einige Ave und dann kommen mir die Ideen wieder». Diese echt poetische Innigkeit und Frömmigkeit, — weit entfernt von der düsteren, büssenden Art, sondern vielmehr froh und munter — bildet auch den Grundton seiner kirchlichen Kompositionen, wie auch seiner «Schöpfung», anlässlich welcher er selbst sagte: Ich war nie so fromm, als während der Zeit, da ich an der Schöpfung arbeitete; täglich fiel ich auf meine Kniee nieder und bat Gott, dass er mir Kraft zur glücklichen Ausführung verleihen möchte. Daher auch der Charakter aller seiner Kirchenkompositionen ein heiterer ist, und einen Vorwurf, den ihm Carponi deshalb einmal machte, entkräftete Haydn mit folgenden Worten: «Ich weiss es nicht anders zu machen. Wie ich's habe, so geb ich's. Wenn ich aber an Gott denke, so ist mein Herz so voll Freude, dass mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröhliches Herz gegeben hat, so wird er mir's schon verzeihen, wenn ich ihm fröhlich diene».



Wolfgang Amadeus Mozart's Geburtshaus.

Achtes Kapitel.

Wolfgang Amadeus Mozart.

Ein treffliches Bild der geistigen Kultur Deutschlands in jener Zeit, in welche Mozart's Leben fällt, entwickelt Dr. Willibald Nagel,*) indem er schreibt: «Fast drei Jahrzehnte hindurch, nachdem die Kriegsfurie sieben schwere Jahre lang über den deutschen Landen die blurote Fackel geschwungen, blieb Deutschland der Friede treu. Er ermöglichte den grossen Aufschwung geistigen Lebens. Die Dichtkunst, die zum Teil sich in den Irrgängen eines nebelhaften Gefühlstaumels verloren, zum Teil über alles menschlische Mass sich hinausgewagt, sie empfing wieder die Eindrücke des realen Lebens, erhielt, was ihr bislang nach Goethe's Wort gefehlt, nationalen Gehalt. Aber auch die Erinnerung an die folgenschwere Zeit des siebenjährigen Krieges verblasste: die Dichter griffen wiederum in die eigene Brust, aus ihrer Fülle holten sie sich Vergessenheit der öden Leere,

*) Mozart. Schweizerische Musikzeitung, Zürich 1891 Nr. 22.



Wolfgang Amadeus Mozart.

welche ihnen aus dem Leben nicht allein der Adeligen entgegengähnte, aus sich selbst schöpften sie die Kraft, den Kampf mit einer falschen Gesellschaftsordnung zu wagen. Es ist die drängende, stürmische Zeit, welche «Kabale und Liebe», den «Götz» gezeitigt. Auf religiösem Gebiete machte sich eine Strömung geltend, welche allmälig den Gegensatz der Konfessionen milderte, der — Rationalismus. Den Versuch, die Forderungen der Vernunft mit der «geoffenbarten Wahrheit» in Einklang zu bringen, unternahmen Philosophen wie Theologen. Eine einfache Konsequenz der «Vernunftreligion» ist die Toleranz gegen Andersgläubige, jene Toleranz, wie sie im «Pfarrer von Grünau» (Vossens «Luise») dichterisch verherrlicht ist. Und so sind denn auch die Vertreter der Toleranz die Anhänger der Vernunftreligion gewesen, welche, anstatt unausgesetzt das die Religionsgesellschaften Trennende ans Licht zu zerren, vielmehr die ewigen Sittengesetze, die Mensch dem Menschen zuführen, betonen und auf ihre Erfüllung dringen. In dieser Zeit leben Lessing, Moses Mendelssohn und Herder, und «um sie und um Kant, welcher die Religion auf die Moral begründet wissen will, scharen sich die Anhänger aus allen Kreisen der Gesellschaft; denn auch auf das Verhältnis zwischen Adel und Bürgertum, wirken die neuen Lehren ein. Den Kampf gegen den Egoismus, die schamlose Genusssucht, welche alle Kreise Deutschlands durchseucht hat, den Kampf Friedrichs des Grossen setzte Kant, setzte Joseph II. fort. Es war Kant, welcher das eiserne Gesetz pflichtmässigen Handels in seinem ganzen Umfange entwickelte: Handle so, dass die Maxime deines Handelns allgemeines Gesetz werden könnte. Um die neuen Verhältnisse in ihrem Gegensatz zu den alten zu erkennen, genügt es, an das Hofleben zu Weimar und an die Gegenbilder, Schiller und den Württemberger Tyrannen, Mozart und seinen Salzburger Peiniger zu denken. Durch die neuen Lehren verblasst das egoistische Selbstgefühl des Adels in dem Masse, als das bürgerliche Selbstbewusstsein erstarkt; es entwickelt sich das Organ einer öffentlichen Meinung, die Presse. Die bürgerliche Erziehung wird eine andere, die Philantropen, Rousseau voran, werden gewichtige Faktoren des geistigen Lebens, der Volksschulunterricht wird reorganisiert, statt des Unteroffiziers oder des Bedienten beginnt der Fachmann sein Amt als Erzieher, es ist die Zeit, da der Grundsatz einer Notwendigkeit des «vitae discere» sich Bahn bricht. Erinnert man sich noch, dass jene Tage von einem Winkelmann lernten, dass die deutsche Philologie ausgebaut wurde, die Naturwissenschaften

gewaltig aufstrebten, die bildende Kunst sich machtvoll entwickelte, so wird man mit Biedermann auch hier wie auf dem Gebiete materieller Kultur die unverwüstliche Triebkraft des deutschen Volksgeistes, der durch alle die Misstände, welche auf das politische und nationale Leben Deutschlands drückten, zwar wohl bisweilen in seiner Entwickelung gehemmt, aber niemals unterdrückt oder entmutigt werden konnte, anerkennen».

Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart, wie sein Name im Taufbuche der Dompfarre zu Salzburg eingetragen ist, wurde am 27. Januar 1756 als Sohn des Hofmusikus und trefflichen Violinlehrers Leopold Mozart geboren. Über seine ersten Jugendjahre hier zu erzählen, hiesse Eulen nach Athen tragen, da jedes von dem Wunderknaben gesprochene und auch manches nicht gesprochene Wort in tausendfachen Variationen bereits wiedergegeben wurde. Im zartesten Alter begann er bereits zu komponieren und verdient als erstes dramatisches Werk hervorgehoben zu werden, die am 13. Mai 1767 in der Universität zu Salzburg von Studenten aufgeführte lateinische Oper: «Apollo et Hyacinthus». Von einer dramatischen Handlung kann hier nicht die Rede sein, einzelne Situationen geben zu Arien und Duetten Veranlassung, welche Mozart in Musik setzte, und zwar durchaus nicht in schülerhafter, sondern in gewandter und sicherer Form. Sein zweites Werk, die Operette: «Bastien und Bastienne» schuf er 1768 für die befreundete Familie des Dr. Messmer, als er sich wegen der Komposition und der beabsichtigten Aufführung einer dritten Oper: «La Finta semplice» in Wien aufhielt. Die erstgenannte trägt entschieden deutschen, die zweite einen bestimmt italienischen Charakter, und muss man wirklich über das richtige Gefühl und die genaue Unterscheidung der nationalen Grundfarbe, welche der zwölfjährige Knabe hier zum Ausdruck bringt, erstaunt sein. In den Jahren 1762—68 unternahm er teils mit seinem Vater und seiner ebenfalls sehr begabten Schwester, teils mit seiner Mutter Reisen nach München, London, Paris, Holland, Dijon, Lyon, Schweiz u. s. w., die ihm zwar in den überall veranstalteten öffentlichen Konzerten und Produktionen an den Höfen allgemeine Bewunderung, Ehrungen aller Art und auch reiche Geldspenden eintrugen, die aber gewiss auch bei dem rastlosen Treiben, in welchem solche Kunstreisen gemacht werden, und bei den beständigen Aufregungen die Gesundheit des zarten Knaben untergruben und auf diese Art auch den allzufrühen Tod des Meisters herbeiführten.

Nach einjähriger Pause und fleissigem Studium in Salzburg trat Mozart am 12. Dezember 1769 eine Reise nach Italien an. Obwohl er hier Verona, Mailand, Mantua, Bologna, Florenz, Rom, Neapel, Turin, Vicenza und Venedig besuchte, hatte er noch Zeit, die Oper: «Mitridate, Rè di Ponto», aufgeführt zu Mailand am 26. Dezember 1770, zu komponieren und in Bologna die Meisterprobe der Academia Filarmonica zu bestehen. Kaum nach Salzburg zurückgekehrt, erhielt Mozart im Namen der Kaiserin Maria Theresia den Auftrag, anlässlich der Vermählung des Erzherzogs Ferdinand von Österreich und der Herzogin Maria Beatrix d' Este, welche in Mailand gefeiert werden sollte, ein Festspiel zu schreiben. Er eilte deshalb wieder nach Mailand hinab, wo er innerhalb eines Monates «Ascanio in Alba» vollendete, welcher ausserordentlich gefiel und Mozart ausser dem bedungenen Honorar auch eine mit Diamanten besetzte Uhr eintrug. Bald nach seiner Rückkehr nach Salzburg starb Erzbischof Sigismund und wurde an seine Stelle Hieronymus (Graf Collorado) gewählt, jener Mann, an dessen Namen sich die traurigsten Erinnerungen der Familie Mozart knüpften. Für die feierliche Installierung des neugewählten Fürst-Erzbischofs schrieb der jugendliche Meister die Oper: «Il Sogno di Scipione» und bald darauf folgte das nächste Werk: «Lucio Silla», welches Mozart in und für Mailand komponierte. Juli bis September 1773 wieder in Salzburg, dann kurze Zeit in Wien, sodann nach einem kurzen Aufenthalte bei seinen Eltern in München verweilend, schrieb er «la Finta gardiniera», welche wohl in der Beherrschung der Form, in der Verwendung der menschlichen Stimme, in Melodie und Instrumentierung die wertvollste seiner Jugendopern genannt werden darf. Dieselbe wurde am 13. Januar 1775 zu München zum ersten Male aufgeführt. Wenige Monate nachher, am 23. April 1775 wurde anlässlich der Anwesenheit des Erzherzogs Maximilian, des jüngsten Sohnes der Kaiserin Maria Theresia, des nachmaligen Erzbischofs von Köln, in Salzburg Mozarts «Il Ré Pastore» aufgeführt. Unterdessen wurde das Verhältnis Mozarts zu seinem Herrn immer unleidlicher, wie dies deutlich aus den Briefen jener Zeit hervorgeht, bis endlich Mozart trachtete, seine Stellung am erzbischöflichen Hofe aufzugeben. Seine nun Ende 1777 angetretenen Reisen nach München, Augsburg, Mannheim, Paris, Nancy, Strassburg hatten den Zweck, ein neues Amt zu suchen, was ihm aber trotz der allseitigen freundlichen Aufnahme und trotz der Bewunderung, die man seiner ausserordentlichen Kunst zollte, nicht gelang. In Paris hatte

er seine Mutter, die ihn auf den Reisen mit getreulicher Fürsorge begleitete, durch den Tod verloren, im Dezember 1778 kehrte er wieder unverrichteter Dinge nach Salzburg zurück, wo er nun seine zweiaktige Oper: «Zaide» für Schickaneder und die Musik zu Gabler's Drama: «Thomas, König in Egypten» komponierte.

Bald darauf erhielt er den Antrag, für den Münchener Karneval 1781 eine grosse Oper: «Idomeneo, rè di Creta» zu komponieren; er reiste deshalb November 1780 nach München, wo er das Werk vollendete, dem Theaterpersonale persönlich einstudierte und am 29. Januar 1781 zur ersten Aufführung brachte. Es war das erste grosse Werk, von dem ein Biograph Mozarts mit Recht sagen konnte, dass es «die Arbeit des zu völliger Selbständigkeit gereiften und in frischer Jugendkraft stehenden Meisters» sei. Und Emil Naumann*) schreibt: «Idomeneo» ist eine Oper, die der Wirkung Gluck's auf den jugendlichen Meister zu verdanken ist und die daher auch von einer Erhabenheit erfüllt erscheint, die sich nur mit der der Werke seines Vorbildes vergleichen lässt».

Während Mozart in München weilte, war Erzbischof Sigismund mit seinem ganzen Gefolge und all seinen Musikern nach Wien gereist, und erhielt auch Mozart den Befehl, daselbst zu erscheinen. Die höchst unwürdige Behandlung, die ihm hier von seinem Herrn widerfuhr, führte denn doch zum Bruch zwischen beiden, und so blieb Mozart vom Jahre 1781 in Wien, wo er zwar ein kümmerliches Dasein fristete, aber doch der drückenden Fesseln entledigt, frei und unbehindert seinem Schaffensdrange folgen konnte. Obwohl er hier nur von Klavierstunden bei einigen Familien und dem Ertrage einiger im Stich erschienener Sonaten lebte, hatte er doch den Mut, sich 1782 ganz gegen den Willen seines einsichtsvollen Vaters, der das kommende Elend voraussagte, mit Konstanze Weber, der gänzlich unbemittelten Tochter eines verstorbenen Mannheimer Theatersouffleurs zu verheiraten. Konstanze war ihm eine treue und liebevolle Gattin, aber nun wollte sich «der zentnerschwere Staub der Armut während seines 25jährigen Ringens mit der Notdurft des täglichen Erwerbes nicht mehr von seinen Sohlen lösen.»

Im Jahre 1782 entstand nun die Oper: «Die Entführung aus dem Serail», welche am 12. Juli zum erstenmal gegeben, grossen Beifall fand. Ludwig Nohl**) sagt über diese Aufführung: «Das gedrängt volle Haus wollte mit Beifall und

*) Wolfgang Mozart, Sammlung musik. Vorträge. Nr. 6. Breitkopf u. Härtel.

**) Musikerbiographien, I. Band. Mozart. Ph. Reclam, Leipzig.

da capo Rufen nicht enden; wie hoch die Erwartungen gespannt gewesen, durch solche Musik, die in Wohllaut und Schönheit getränkt doch stets lebendigstes Leben und drastische Zeichnung bot, die der charakteristischen Wahrheit nicht den Adel der Form opferte, aber auch nicht bloss mit «blinkenden Reden» verführte, war man überrascht, entzückt, hingerissen. Eine Aufführung folgte rasch der andern, und dies, obwohl am Theater selbst die stärkste Kabale dagegen war. Denn die Italiener, Salieri an der Spitze, sahen das Autkommen einer deutschen Bühne nicht gern, es störte ihre Kreise, bedrohte ihre Alleinherrschaft. Sogar das ausführende Personal wussten sie zu bestricken, so dass die Darstellung selbst «verwischt» wurde. «Ich war so in Wut, dass ich mich nicht kannte», schreibt Mozart. Aber das Bravorufen konnten sie doch nicht verhindern, und Mozart selbst sagt: »Es thut einem doch wohl, wenn man solchen Beifall erhält.» Von dieser «Entführung» läuft denn auch die ununterbrochene Kette der Wirkungen und Erfolge bis zu der universalen dramatischen Produktion unserer Tage, die nach einem Menschenalter Europa noch mehr und in entscheidenderen Regionen des geistigen Lebens beherrschen wird, als damals die italienische Oper, die dieser ersten deutschen Oper den Erfolg zu erschweren und gar sie selbst zu verdrängen wusste. Denn dies geschah, und Kaiser Joseph war schwach genug, der welschen Herrschaft von neuem so völlig die Oberhand einzuräumen, dass Mozart dann selbst nicht anders konnte, als in diesen Bacchantenchor miteinzustimmen, aber ihn dann freilich auch zu wirklich dionysischer Schönheit und Fülle zu erheben. Dies geschah mit dem «Figaro».

Bevor Mozart jedoch dieses Werk komponierte, begann er zwei sehr mangelhafte Texte in Musik zu setzen, legte die Arbeiten aber wieder bei Seite, schrieb die Kantate: «Davidde penitente», die am 7. Februar 1786 aufgeführte Operette: «Der Schauspieldirektor» für das Haustheater Kaiser Josephs in Schönbrunn, mehrere Konzerte, Sonaten und Tänze u. v. a. 1786 beschenkte Mozart die musikalische Welt mit dem schon genannten Werke: »Le nozze di Figaro», zu welcher Abbate Lorenzo da Ponte den Text nach Beaumarchais' Lustspiel gleichen Namens bearbeitet hatte. Die Kabalen waren so stark, dass der Kaiser erst einen Machtspruch thun musste, um die Aufführung am 1. Mai 1786 durchzusetzen. Der Beifall in dem gedrängt vollen Hause war wohl sehr stark, aber das Meisterwerk musste doch nach kurzer Frist der Arbeit eines Nebenbuhlers weichen und fand erst

seine volle Anerkennung in Prag. Naumanns Urteil über diese Oper lautet: «An keinem zweiten Werke hat sich die verklärende Macht des Mozart'schen Genius wohl wunderbarer bewährt, als an diesem. Aus den zweideutigen Gestalten des gleichnamigen Lustspiels von Beaumarchais ist in Mozarts Oper eine Gesellschaft innerlich vornehmer Personen geworden. Das Wunderbare dabei ist, dass Mozart den ursprünglichen Charakter dieser Gestalten nicht etwa aufgehoben hat; ihre Fehler werden aber bei ihm zum Nebensächlichen und ins naiv Komische gezogen, während im übrigen bei ihnen allen ihre bessere Natur zum Durchbruch kommt.»

Da das Prager Publikum Mozart so verständnisvoll entgegenkam, schrieb er für dasselbe seine nächste Oper: «Don Juan», welche daselbst am 29. Oktober 1787 zur ersten Aufführung gebracht wurde. Der treffliche Wiener Kritiker Ludwig Speidel sagt über das Werk: «In demselben zeigt sich die Musik jeder Situation, jeder Empfindung gewachsen, vom hingeworfenen Scherze bis zum leidenschaftlichen Erguss, vom leisen Gelächter bis zum tragischen Donner, der uns Mark und Bein erschüttert. Die reichste Kenntnis der Welt spricht sich in der Musik zu «Don Juan» aus, das stärkste Gefühl für ihre Leidenschaften und der feinste Sinn für die Schattierungen der Empfindung. Sie umfasst die ganze Welt der Liebe: geniale Sinnlichkeit, plumpes Zutappen, halb unschuldiges Gelüste, und wiederum grosse weibliche Empfindung, arglose Hingebung, Treue bis in den Tod. Und das alles in musikalischen Gestalten, die so sicher umrissen sind, wie vom Stift des bildenden Künstlers. Kein Wunder, dass dieses Kunstwerk jung geblieben ist bis auf den heutigen Tag. Einige Zweige, die welk geworden, zeigen nur deutlicher, wie der ganze übrige Baum noch grünt und blüht!»

Dem «Don Juan» folgten die am 26. Januar 1790 zum erstenmal gegebene Oper: «Cosi fan tutte», «die letzte Verwirklichung des den Meistern der älteren italienischen «Opera buffa» vorschwebenden Ideals» «Titus», am 6. September 1791 in Prag zum erstenmal in Szene gegangen, von dem Naumann sagt, «dass Mozart darin mit fast derselben Hoheit und Plastik das klassische Rom dargestellt habe, mit welcher Gluck in seinen Musikdramen das klassische Griechenland zum zweitenmal unter uns erstehen liess». Das letzte dramatische Werk Mozarts war die am 30. September 1791 im Theater an der Wien aufgeführte «Zauberflöte», von der Richard Wagner sagt: «Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existiert; mit

diesem Werke war sie erschaffen. Der Dichter des Sujets, ein spekulierender Wiener Theaterdirektor, beabsichtigte gerade nichts weiter, als ein recht grosses Singspiel zu Tage zu bringen. Dadurch ward dem Werke von vorn herein die populärste Aussenseite zugesichert; ein phantastisches Märchen lag zu Grunde, wunderliche märchenhafte Erscheinungen und eine tüchtige komische Beimischung mussten zur Ausstattung dienen. Was aber baute Mozart auf dieser wunderlich abenteuerlichen Basis auf! Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Die Quintessenz aller edelsten Blüten der Kunst scheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein! Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten bis zur gewaltigsten. Inderthat, das Genie that hier einen fast zu grossen Riesenschritt, denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterwerk derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja, dessen Genre nicht einmal erweitert und fortgesetzt werden konnte».

Aber nicht allein auf dem dramatischen Gebiete war Mozart unsterblich, in seinem Requiem schlug er neue Bahnen ein; über diese Komposition urteilt der leider verstorbene Musikgelehrte Dr. A. Horawitz: «Wer bei dieser Schöpfung Mozarts Genie nicht fühlt und vor dieser Titanenleistung nicht niedergeschmettert die Vergänglichkeit des Irdischen und Sehnsucht nach dem Geschiedenen empfindet, der ist inderthat zu bedauern. Der klagende Ernst, der düstere Inhalt, der Gedanke an die Toten und Lebenden, die uns noch entrissen werden können, die grabeshafte Poesie dieser lateinischen Dichter, alles dies, sollte man meinen, müsste den Gesang der Sänger über das Irdische hinausheben. Mehr als je müssten sie in dieser Stunde fühlen, dass sie Priester der gottbegnadetsten Kunst, dass ihr Werk eine Art heiliger ~~Kunst~~ sei.»

Auf dem Gebiete der Instrumentalmusik, auf welchem er nach der überaus wertvollen und mühsamen Zusammenstellung 49 Sinfonien, 27 andere Orchesterstücke, 46 Tänze und Märsche, 49 Konzerte für verschiedene Instrumente mit Orchester, 9 Streichquintette, 31 Streichquartette, 2 Streichtrios, 3 Duos für 2 Violinen und Violine und Viola, 56 Kammermusikwerke für Klavier und andere Instrumente, 62 grössere und kleinere Klavierstücke, darunter 18 Klaviersonaten, 2 Werke für 2 Klaviere, 17 Orgelsonaten u. v. a. schuf, tritt ebenfalls das Genie Mozarts und der rastlose Fleiss zu Tage und schon

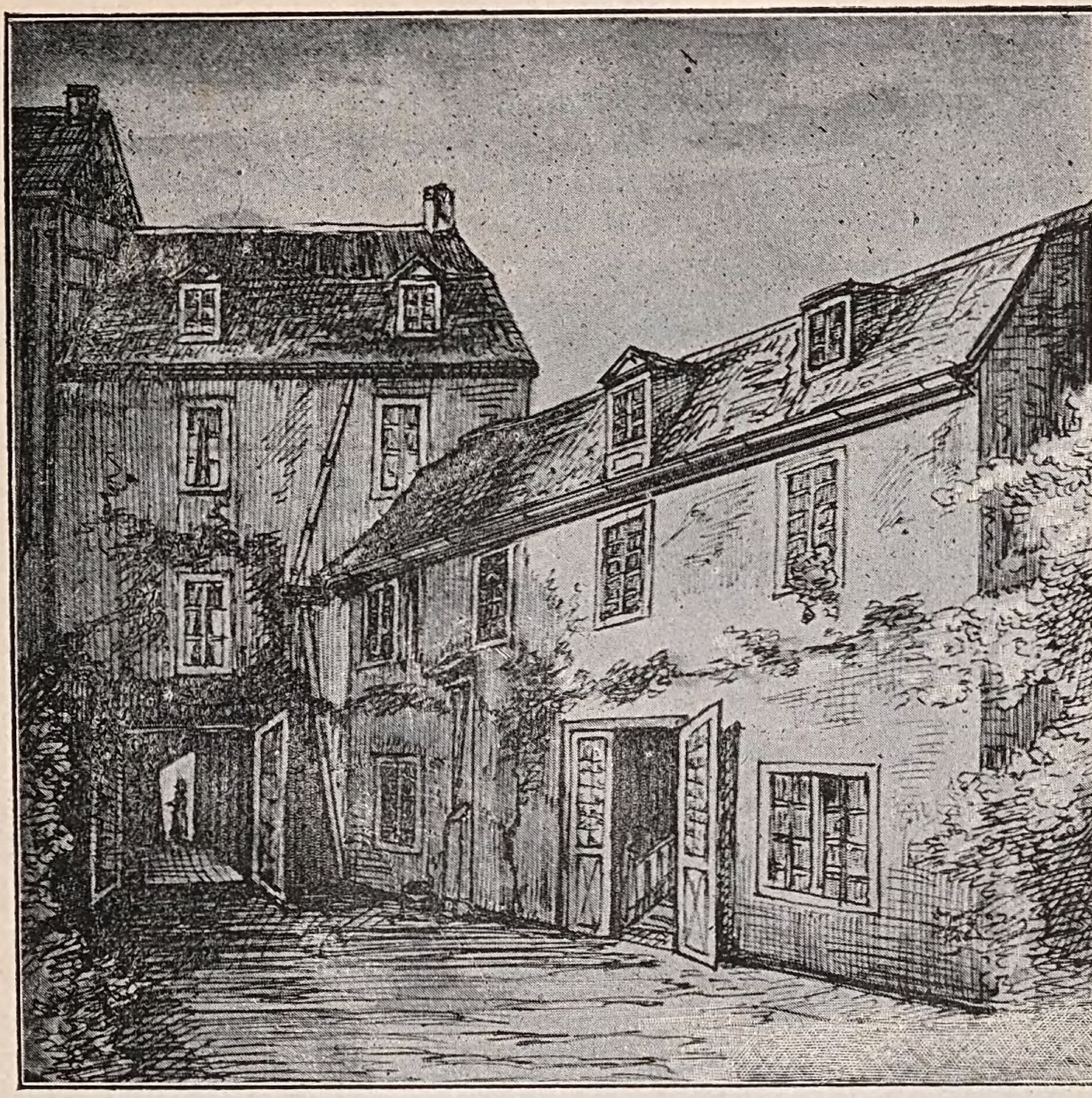
durch die enorme Zahl seiner Werke ist der Vorwurf entkräftigt, dass Mozart ein Schlemmer war und viele Stunden beim Glase Wein zugebracht habe. Ein Mensch von so überwältigender Schaffenskraft musste von Zeit zu Zeit eine Erholung in heiterer Gesellschaft suchen, und liegt die Ursache seines Todes nicht in seinem angeblich liederlichen Lebenswandel, sondern vielmehr in den rastlosen Umherjagen in seiner frühesten Jugend.

In der Sinfonie lehnt er sich stark an Haydn an, natürlich finden wir bei ihm eine reichere Verwendung der instrumentalen Mittel; in den Kompositionen für Blasinstrumente hat ihn selbst Beethoven nicht übertroffen, und kann er auch als der Schöpfer der modernen Form des Konzertes, welches er auf alle Instrumente übertrug, gelten. Ebenso epochemachend war Mozart in der Kammermusik, wo er das Streichquintett, das Klavierquintett und das Klavierquartett begründete, und in der Zusammenstellung der Solostimmen die Wünsche von Virtuosen und Kunstliebhabern gerne erfüllte, ohne je die Grenze des Schönen zu überschreiten. Im Klavier-Trio war Mozart der erste, welcher dem Klavier die Klarinette mit der Viola gegenüberstellte, endlich auf dem Gebiete der Klaviermusik schuf er die Klaviersonate zu vier Händen, deren Formvollendung Beethoven nicht, wohl aber Schubert und Schumann erreichten. — Sehr viele seiner Klaviersachen sind heute nicht mehr modern, nicht weil sie vielleicht in der musikalischen Form im Kunstwerte von späteren übertroffen worden, nein, lediglich deshalb, weil der Virtuose von heute seine Hauptstärke, die blendende Technik, nicht zeigen kann. Sie mussten oberflächlichen und geistlosen Produkten weichen, in welchen der Virtuose die Töne nur aus dem Ärmel schüttelt. Auch das Lied hob er auf den Gipfel des musikalisch Schönen, wie seine 40 Lieder beweisen. Mozart gab dem Liede eine vielseitig anziehende Form und führte dasselbe bereits bei weitem höher, als seine Vorgänger und Nachfolger.

Am 5. Dezember 1791 entschlief Mozart, mit Raphael eine kurze, aber reichhaltige Lebensdauer teilend. Am Matzleinsdorfer Friedhofe in Wien liegt er begraben, doch wollte es ein trauriges Schicksal, dass heute niemand mehr sein Grab zu bezeichnen in der Lage ist. Aber das ist eben das Wesen des wahren Genies, dass es in seinen Werken unvergänglich, ewig fortlebt, wenn auch die leibliche Hülle zerfallen und unbekannt wo vermodert.

Die Darstellung seines Lebens und Schaffens schliessen wir mit den Worten seines bedeudsten Biographen

Otto Jahn: «Indem so durch ihn die Entfaltung einer deutschen Musik teils neu belebt, teils neu begründet ist, hat er die italienische Oper, welche er auf die Höhe ihrer Entwickelung führte, in ihrer universalen Bedeutung abgeschlossen; nach Mozart hat sie nur mehr eine nationale Geltung. Darin offenbart sich eben die ausserordentliche Kraft und Tiefe seiner künstlerischen Natur, darin ist seine kunsthistorische Bedeutung begründet, dass er als ein wahrer Janus in die Vergangenheit und in die Zukunft schaut, dass er vermocht hat, die wahrhaft lebendigen Elemente der in langer Entwickelung ihrem Ziele entgegengehenden italienischen Musik zu Kunstwerken von gereifter Vollendung zusammenzufassen und mit neugestählter Kraft das frische Tagewerk einer neu sich regenden deutschen Musik anzugreifen und auch hier unermüdet dem Ziele künstlerischer Freiheit und Vollendung entgegenzuschreiten».



Beethoven's Geburtshaus.

Neuntes Kapitel.

Ludwig van Beethoven.

Die Familie Beethoven stammt nach den erst in letzter Zeit von Gregoir veröffentlichten Forschungen aus Antwerpen, wo schon 1650 der Urgrossvater unseres grossen Meisters ansässig war. Der Grossvater Beethovens war Hofmusikus des Kurfürsten von Köln und zuletzt kurfürstlicher Kapellmeister, dessen Sohn Johann van Beethoven Tenorist in der kurfürstlichen Hofkapelle. Dieser letztere, wie seine Grossmutter dem Trunke ergeben, ein ganz unbedeutender, launenhafter, leichtsinniger Mensch, verehelichte sich mit der Tochter des kurtrierischen Hauptkochs Kewerich, Magdalena, die bereits Witwe eines kurtrierischen Kammerdieners war. Im Hintergebäude des Hauses zu Bonn, Bonngasse 515, (gegenwärtig Nr. 20), welches, von dem Beethoven-Verein nunmehr angekauft, in dem ursprünglichen Zustand erhalten wird, wurde dem Ehepaare Beethoven am 16. Dezember

1770 ein Sohn geboren, der den Namen Ludwig erhielt. Ganz im Gegensatz zu Mozart, der von seinem Vater die sorgsamste und beste Erziehung erhielt, wurde Ludwig von seinem Vater gar nicht gut behandelt. Von jedem Verkehr mit Altersgenossen abgesperrt, musste er Musik studieren und ist wohl aus dieser traurigen Jugendzeit Beethovens spätere Menschenscheu und seine Ungeselligkeit zu erklären. van der Eden Seine ersten Lehrer waren ~~von der Erden~~ und Neefe im Orgelspiel und Komposition und er war, obwohl die Musik gerade nicht sein Lieblingsstudium bildete, bald derart vorgeschritten, dass er die Aufmerksamkeit des überaus kunstsinnigen Kurfürsten Max Friedrich von Köln auf sich lenkte, welcher ihn zum zweiten Hoforganisten ernannte und 1787 nach Wien zur Ausbildung zu Meister Haydn sandte. Hier besuchte er auch Mozart, der nach einem Probespiel ausrief: «Gebt acht, der versteht es, der wird uns noch einmal etwas zu raten aufgeben». Er kehrt wieder nach Bonn zurück, um fünf Jahre später Wien zu seinem bleibenden Aufenthalt zu wählen, wo er zeitweilig den Unterricht Albrechtsbergers, Salieris und Schenks geniesst, dieselben aber bald überflügelt.

Der österreichische Adel, von dessen Musiksinn wir schon Gelegenheit hatten, zu sprechen, nahm sich auch des jungen Rheinländers an, der ohne Namen, ohne gewinnendes Äusseres, ohne gesellige Talente sich einführt und der den Ruhm für sich beanspruchen darf, die gesellschaftliche Stellung der Musiker gänzlich geändert zu haben. Während Haydn als fürstlich Esterhazy'scher Kapellmeister zu dem Gesinde gezählt und Mozart vom Erzbischof von Salzburg in geradezu empörender Weise behandelt wurde, verlangte Beethoven bloss auf Grund seiner sittlichen Integrität und seiner künstlerischen Begabung vollständige Gleichberechtigung mit dem höchsten Geburtsadel und was man bei Haydn und Mozart als lächerliche Forderung zurückgewiesen hätte, das erfüllte man ihm. In Wien machte er nun die Bekanntschaft des Kunstmäcens van Swieten und des Fürsten Lichnowsky, der ihm, so lange er keine fixe Anstellung hatte, ein Jahresgehalt von 600 F. aussetzte.

Zuerst trat Beethoven als Klaviervirtuose dem Wiener Publikum gegenüber und galt er diesem als «der Riese unter den Klavierspielern». J. B. Cramer, selbst einer der bedeutendsten Pianofortespieler äusserte sich dem in England lebenden Samuel Appleby gegenüber, dass, alles in allem genommen, Beethoven wenn nicht der erste, doch einer der ersten und bewunderungswürdigsten Pianisten, die er je gehört, sowohl hinsichtlich des Ausdrucks als der Fertigkeit



Ludwig van Beethoven.

sei. Mosel, ein anderer ebenfalls kompetenter Kritiker, schrieb in Schmidt's Wiener Musik-Zeitung: «Ein Jahr nach dem Erscheinen der Zauberflöte ging über Wien am musikalischen Horizonte ein Stern erster Grösse auf. Beethoven kam hierher und erweckte als Klavierspieler allerersten Ranges die allgemeinste Aufmerksamkeit. Mozart war uns bereits entrissen; um so willkommener daher ein neuer so ausgezeichneter Künstler auf demselben Instrumente». Am 14. März 1795 spielte er im Burgtheater zum Besten der Tonkünstler-Societät zum ersten Male sein C-dur-Konzert op. 15, und man kann nun seine Virtuosenlaufbahn bis zum Jahre 1814 verfolgen.

In die erste Zeit seines Wiener Aufenthaltes fällt nun die Komposition der ersten drei Trios, der dem Meister Haydn gewidmeten Sonaten, einiger Streichquartette, zweier Konzerte für das Klavier, des Septettes, der ersten und zweiten Symphonie u. m. a. Die herrliche Umgegend Wien's nach allen Richtungen einsam und allein durchwandernd, schuf er die meisten seiner Werke in Gottes freier Natur, welch' letzterer er jeden Ton abzulauschen verstand. Leider wurde seine künstlerische Thätigkeit durch allerlei Widerwärtigkeiten gestört. In erster Linie ist hier der Gesundheitszustand zu nennen, der vielen Schwankungen unterworfen war und der auch zuerst die Schwerhörigkeit und endlich die vollständige Taubheit des Meisters herbeiführte. Seine Brüder Karl und Johann wie auch ein Neffe, über welchen er als Vormund bestellt war, machten ihm durch ihre Widersetzlichkeiten und letzterer durch seine schlechte Aufführung sehr viel Verdruss, so dass ihm das Leben ganz verbittert wurde. 1802 verfasste er bereits in Heiligenstadt bei Wien sein Testament, das seine Misanthropie und das Misstrauen gegen jedermann erkennen lässt. Nur wenige Lichtblicke fallen da in das Leben des Meisters; besonders ist seine Berufung als Kapellmeister des Königs von Westfalen mit einem Gehalte von jährlich 600 Dukaten hervorzuheben, da dieselbe einige Mitglieder des österreichischen Adels, den Erzherzog Rudolph, später Erzbischof von Olmütz, seinen Schüler, und die Fürsten Kinsky und Lobkowitz bewog, den Meister durch das Anerbieten eines jährlichen Gehaltes von 4000 F. zu veranlassen, in Wien zu bleiben, was Beethoven gerne annahm, da er hier gerne verweilte und Österreich oft als seine zweite Heimat bezeichnete.

Nunmehr auf die Bedeutung Beethovens als Komponist übergehend, sei seiner Thätigkeit auf dem Gebiete der Kla-

viermusik in erster Linie gedacht. Richard Pohl*) sagt sehr treffend: «Beethovens ureigene Tonsprache, welche für jede Seelenstimmung den wahrhaftesten Ausdruck gefunden hat, führte eine gänzliche Reform der älteren Chromatik, eine völlige Umwandlung des früheren Klavierspieles herbei. In den Klavierwerken seiner letzten Periode, die freilich nur langsam Verständnis und Würdigung fanden, hat Beethoven einen ganz neuen, lebensvollen, leidenschaftlichen — den dramatischen Klaviersatz geschaffen, wie ihn Weitzmann sehr treffend nennt. Ich bezeichne Beethoven als den Gipfel der ganzen musikalischen Entwickelung: als das Ziel, nach welchem seine Vorgänger in der Instrumentalmusik hinarbeiten; als den Centralpunkt, von dem die Quellen und Wege ausgehen, die bis in die Gegenwart führen. So oft man versucht hat, sich von Beethoven zu weit zu entfernen, ist man auf Abwege geraten und schliesslich immer wieder auf ihn zurückgekommen. Wir stehen noch fortwährend unter dem Bann und Zauber Beethovens; unsere Zeit ist lediglich als die Nach-Beethoven'sche zu bezeichnen Am grössten war er in der gänzlichen Umgestaltung der grossen Sonatenform, die wir in der Symphonie, in der Kammermusik, in der Klaviersonate, wie im Klavierkonzert in verschiedener Gestalt immer wieder finden Im Klavierkonzerte ist es fast selbstverständlich, dass ein Geistesheros, wie Beethoven, der stets aus dem Vollen, Ganzen schuf, die Technik, die Virtuosität nicht in den Vordergrund stellte. Sie musste natürlich vorhanden sein, um seine Ideen ausführen zu können, aber Selbstzweck war sie ihm nie. So war er auch kein Klavierspieler im virtuosen Sinne: er rührte, er erschütterte durch die Gewalt seiner Ideen und seines Vortrages, aber er riss nicht zum Staunen hin durch seine technischen Leistungen, in denen ihn mancher Zeitgenosse, der jetzt längst vergessen ist, übertroffen hat. Die Technik Beethovens erfordert kaum eine grössere Fertigkeit als die Clementis; er erfand keine neue Klavierornamentik. In diesem Sinne kann man also nicht sagen, dass er das Klavierspiel an sich wesentlich gefördert hat — aber im geistigen Sinne umso mehr. Hier stellt er weit höhere Anforderungen an seine Interpreten, als alle Zeitgenossen und Nachfolger, weswegen wahrhaft vollendete Darstellungen seiner grossen Klavierwerke noch immer zu den schwierigsten Aufgaben gehören, an die sich eigentlich nur grosse Künstler wagen sollten».

Auf dem Gebiete der Kammermusik bot zwar Mozart

*) Die Klaviere, Klaviermusik und Klavierspieler. Neue Zeitschrift für Musik 1890 Nr. 7.

das Ideal dieser Kunstgattung, aber Beethoven macht die vierstimmige Tonsprache völlig zu der seines weltumfassenden Herzens. An seinen achtzehn Streichquartetten können wir nicht die künstlerische Entwickelung des Meisters verfolgen, es liegen in ihr die grössten Schätze deutscher Tonkunst verborgen. Richard Wagner bemerkt über das A-moll-Quartett, «den Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, dass es etwas so heiliges und intimes sei, dass es sich jeder zur höchsten Ehre anrechnen muss, dergleichen anhören zu dürfen.» Von zwei anderen seiner Quartette, dem in Es-dur op. 127 und dem in Cis-moll op. 131 sagt Robert Schumann: «Für ihre Grösse vermöchten wir keine Worte aufzufinden. Sie scheinen mir, nebst einigen Chören und Orgelsachen von Seb. Bach, die äussersten Grenzen, die menschliche Kunst und Phantasie bis jetzt erreicht; Auslegung und Erklärung durch Worte scheitern hier». — Viel grösseren Reiz hatte für Beethoven das Orchester, da es eine vielseitigere und gewaltigere Sprache führen konnte, er schuf daher auch hier neue Werke, von denen eines bedeutender als das andere ist. In den beiden ersten Sinfonien C-dur und D-dur folgt er noch den Spuren seiner Vorgänger, in der «Eroica» betritt er eine ganz neue Bahn, indem er in diesem Werke einen Cyklus verschiedener, aber ganz bestimmter Bilder aus dem Leben eines Helden in episch-lyrischer Weise, aber nur eines idealen Helden, welcher jeder Zeit und jeder Nation angehören kann, giebt. In der Pastoralsinfonie geht er noch einen Schritt weiter und kennzeichnet durch genaueste Angabe von dem Inhalt eines jeden Satzes den Standpunkt für die Auffassung des Werkes; die C-moll Sinfonie trägt rein lyrischen Charakter und obwohl Beethoven ihr keinen Namen gegeben hat, wissen wir doch von einem Freunde und Biographen des Meisters, dass mit den Eingangsnoten «das Pochen des Schicksals an die Pforte des Menschen» gemeint sein soll. Schumann sagt von ihr: «So oft gehört im öffentlichen Saal wie im Innern, übt sie unverändert ihre Macht auf alle Lebensalter aus, gleichwie manche grosse Erscheinungen in der Natur, die, so oft sie auch wiederkehren, uns mit Furcht und Bewunderung erfüllen. Auch diese Symphonie wird nach Jahrhunderten noch widerklingen, ja gewiss so lange es eine Welt und Musik giebt.» Die letzte seiner Symphonien, die neunte, ist nach den Worten des Musikkritikers Dr. Hans Paumgartner, längst in das Fleisch und Blut aller Kulturvölker übergegangen. Sie spricht die Sprache der gesamten Menschheit, sie bringt das Drama des Lebens zum erhabensten künstlerischen Ausdrucke. Der

leidenschaftlich verzweiflungsvolle Ansturm gegen die unerbittlichen Gewalten des Schicksals im ersten Satze, der Humor des Scherzo, welches wie der Shakespeare'sche Narr unter bitteren Thränen unsäglichen Schmerzes lacht und scherzt, die elysäische Verklärung des Adagio, der Rückfall des ersten, bis die Menschenstimmen das erlösende Wort singen und mit Schillers herrlichem Freudenhymnus der grosse Weltenfrühling anbricht — wem dünkt dies nicht wie der höchste Flug, den jemals menschliche Phantasie sieghaft gewagt? Hat Goethe in seinem «Faust» den einzelnen Menschen in die Gestalten des Mephisto und Faust gleichsam entzwei gespalten, und «den beiden Seelen, die in menschlicher Brust wohnen», konkreten persönlichen Ausdruck in Fausts über die Grenzen alles Menschlichen hinausstrebenden Idealismus und in Mephisto's unerbittlich grausamen, im Daseinsschmutz watenden Realismus gegeben, so liess Beethoven, wie es dem verallgemeinernden Wesen der reinen Tonkunst so sehr eigen ist, den einzelnen völlig in der Gesamtheit aufgehen. Das ganze Weltall leidet und tobt in unendlichen Schmerzen, bis die Freude mit duftenden Schwingen naht und «alle Menschen Brüder werden».

Im Liede war Mozart bereits dem Meister vorangeeilt, er steigerte dasselbe, wo es der Text erforderte, bis zum Dramatischen, behielt jedoch den Rahmen des einfachen Liedes, wo er es für notwendig fand, bei. Die schönsten Lieder Beethovens gehören alle dem Kunstliede an, nur in einzelnen behielt er die Form des Volksliedes. In seinem «Liederkreis an die ferne Geliebte» hat er zum erstenmal mehrere Lieder zu einem Cyklus verbunden, eine Form, die nach ihm Schubert und Schumann gepflegt haben. Beethoven hatte übrigens vor seinem Vorgänger den bedeutenden Vorteil, dass er über besseres poetische Material verfügen konnte. Mit besonderer Vorliebe komponierte er Gedichte Goethe's, den er in Karlsbad kennen gelernt und der, wie er selbst sagt, Klopstock bei ihm tot gemacht hat.

Hier muss nun noch Beethovens einzige Oper «Fidelio» besonders hervorgehoben werden. Beethoven stand dem Gebiete der Oper nicht so fern, als man darzustellen beliebt. In Bonn hatte er nicht nur als Hoforganist, sondern auch als Cembalist am knrfürstlichen Hoftheater gewirkt, und in Wien war er ein fleissiger Besucher des Opernhauses. Er kannte also recht gut die Bedingungen einer guten und wirksamen Oper und nahm daher den Antrag des Eigentümers des Theaters an der Wien, Peter Freiherrn von Braun, eine solche zu komponieren, sehr gerne an. Von den zwei ihm vorgelegten Text-

büchern griff er nach dem von dem Franzosen Bouilly verfassten, von Dr. Joseph Ferdinand Sonnleithner in's Deutsche übertragenen «Fidelio» und setzte denselben in Musik, so dass die Oper am 20. November 1805 aufgeführt werden konnte. Verschiedene Umstände, die politischen Unruhen in Wien, welches gerade zu dieser Zeit von der französischen Armee besetzt war, verhinderten einen Erfolg der Oper. 1806 und 1814 mit einigen Kürzungen wieder neuszeniert fand das grossartige Werk den verdienten Beifall und ist seit dieser Zeit ein geradezu unentbehrliches Repertoirestück jedes Opernhauses. Es ist aber jedenfalls merkwürdig, dass Beethoven, der doch auf vielen musikalischen Gebieten als Neuerer galt, gerade in der Oper konservativ geblieben und an dem Gerüste und den bisherigen Formen nicht rüttelte. Er sang sein «hohes Lied der Gattenliebe», das wir und auch unsere fernsten Nachkommen als ein Werk deutscher Kraft, deutscher Gemütstiefe und deutscher Eigenartigkeit bewundern müssen und das so recht den Charakter des deutschen Urbildes trägt, in längst hergebrachten, bekannten Formen.

Im Jahre 1800 komponiert er sein Oratorium «Christus am Ölberg», 1807 seine Messe in C-dur, von der Dommer sehr treffend bemerkt, dass er bei diesem Werke die dogmatische Geltung der Messe so gut wie ganz beiseite liess, obwohl er es für den kirchlichen Gebrauch verfasste. Er gehörte zwar der katholischen Kirche an, fand aber weder in ihren, noch in den Satzungen einer anderen Kirche volle innere Befriedigung, sondern suchte im eigenen Sinnen und Denken der Gottheit sich zu nähern. . . Indem er sonach einen jeden konfessionellen Zusammenhang mit der Messe entbehren musste, liess er seine in moderner Religionsanschauung wurzelnde Subjektivität frei walten, der Messtext wurde ihm nur eine Form für seine individuellen, oft tief andachtsvollen, nicht selten bis zu stärkster Leidenschaftlichkeit aufgeregten Empfindungen. Ein drittes kirchliches Werk war die grosse Messe in D, welche er zur Feier der Einsetzung der Erzherzogs Rudolph als Erzbischof von Olmütz am 9. März 1820 schrieb, aber erst im Sommer 1822 vollendete. Max Kalbeck schreibt über dieselbe: «Immer klarer tritt uns die künstlerische Idee des erhabenen Werkes entgegen. Als solche betrachten wir die Vereinigung der erlösungsbedürftigen Menschheit zu einem trost- und weihevollen Gebet in einem Gotteshause, zu welchem kein Küster den Schlüssel besitzt. Beethovens Kirche ist so gross, wie der unermessliche Himmelsraum selber, darinnen die Sterne als Altarkerzen brennen und kein Vorhang mehr das Aller-

heiligste den Augen der Menge entzieht. Vor dem Gefühl des Ewigen schweigt aller irdische Streit und die geängstigte Seele kommt zur Ruhe. Ihre letzte Bitte ist: «Gieb uns Frieden!» Die Bitte trägt die frohe Gewähr der Erfüllung in sich. In höheren, die kleine Erdenwelt weit hinter sich lassenden Sphären bewegen wir uns frei und leicht, der Schar körperloser, verklärter Geister zugesellt, welche sich um den Meister der Töne scharen, und es bedarf keines dogmatischen Bekenntnisses, um dieser übersinnlichen Freuden teilhaftig zu werden. In ein Credo, wie Beethoven es anstimmt, werden wir, unbekümmert um die symbolischen Worte des Textes, einfallen und vor dem Sanctus mit allen Gläubigen die Kniee beugen. Hier ist überall wahre Religion; denn hier ist überall wahre Frömmigkeit und wahre Herzensdemut, keine anmassliche Selbstüberhebung und keine Kleinstädterei des Himmels. Wir wissen, dass Beethoven in der D-Messe die Grenzen nicht bloss seiner Kunst, sondern der Musik überhaupt im Sturm der Begeisterung überflügelt hat!»

In den Wintermonaten 1814—15 schrieb er die Kantate: «Der glorreiche Augenblick», welche der Wiener Magistrat zur Feier der Anwesenheit der verbündeten Monarchen von ihm komponieren liess. Drei mit einem bis dahin unerhörten Luxus ausgestattete Exemplare wurden den Monarchen von Österreich, Preussen und Russland überreicht und jenes, welches Friedrich Wilhelm III. dediciert war, kam 1889 wieder in den Besitz des Beethoven-Hauses in Bonn, wo es seitdem als kostbarste Reliquie aufbewahrt wird.

In den letzten Jahren seines Lebens richtete er oft gegen Wien und sein Volk ärgerliche Worte, aber es ist dies nur auf seine immer mehr zunehmende Reizbarkeit und auf sein Leiden zu schieben. Beethovens materielle Stellung war besser als die all' seiner Vorgänger, er war Herr seines freien Willens und bezog durch die Verleger seiner Kompositionen und durch die Munificenz mehrerer Aristokraten ein jährliches Einkommen, mit welchem ein einzelner Mensch wohl auskommen konnte. Aber seine häusliche Wirtschaft war eine trostlose, er mietete oft drei Wohnungen gleichzeitig und bezog keine derselben, kurz, er verstand nicht zu leben und dies kann man den Wienern gewiss nicht in die Schuhe schieben. Auch nahm es Beethoven übel auf, dass man seinen und namentlich den letzten Werken nicht jenes Verständnis entgegenbrachte, wie denen Haydn's und Mozart's und besonders den Rossini'schen Opern, welche immer grössere Triumphe feierten, eine Zeit lang mehr Aufmerksamkeit schenkte, als seinen Kompositionen. Hofrat Hans-

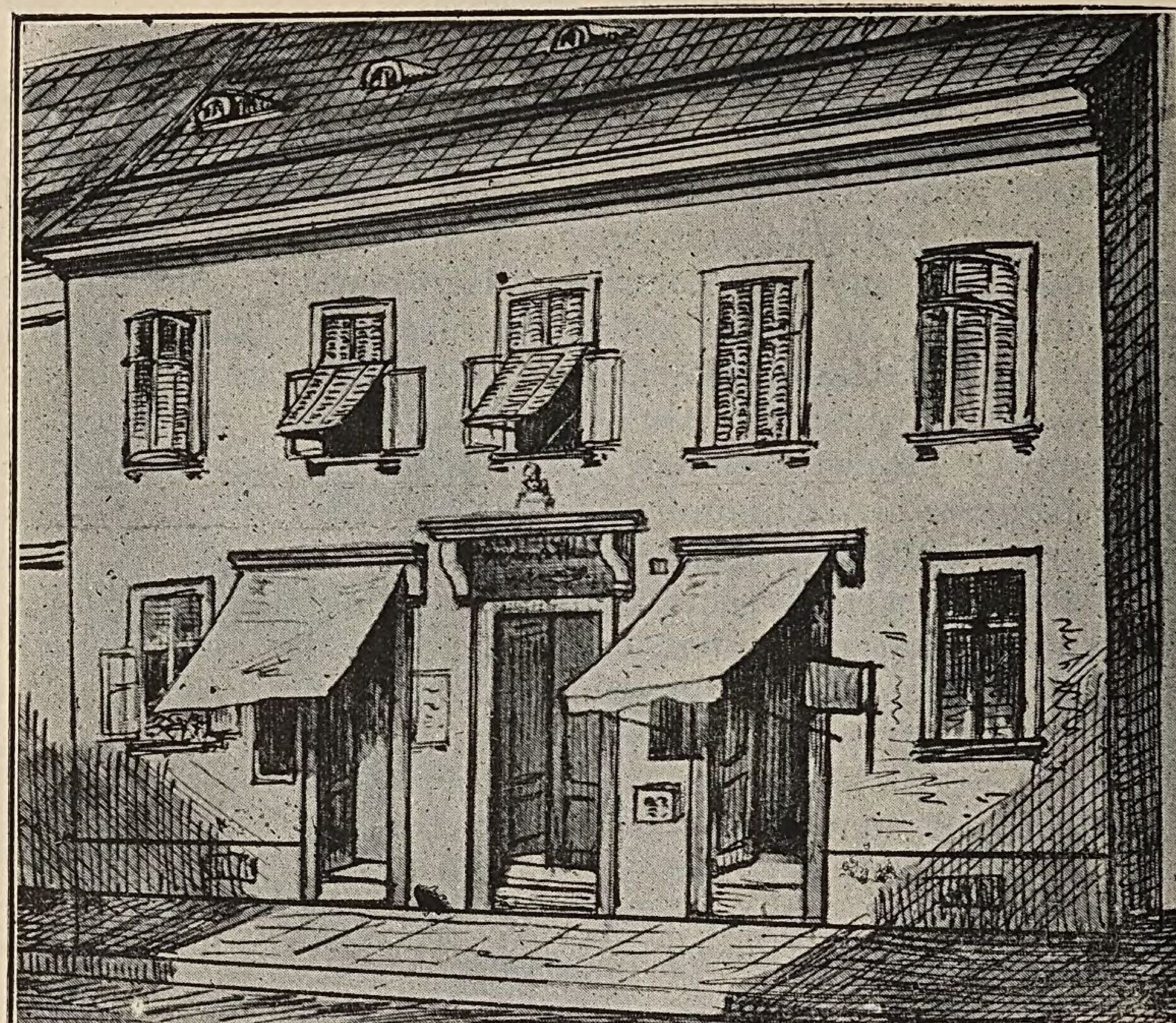
lick *) sagt hier sehr treffend: «Das Publikum, welches bei dem ersten Anbrechen von Rossini's Melodien-Frühling, bei dem Zauber der schönsten italienischen Stimmen kalt bleiben und lediglich nach Beethovens tiefsinnigen, letzten Werken begehren würde, ein solches Publikum hat es nie und nirgends gegeben, wird es niemals geben. Wir werden uns stets daran genügen müssen, wenn der ernste, erhabene, seiner Zeit weit voraus eilende Künstler neben dem Anmutigen, Sinnlichreizenden seine treue Gemeinde findet. Und dass dem Wiener Publikum jener Tage der Sinn für Grosses, ja anstrengend Ernstes in der Musik nicht abging, dafür spricht am lautesten das eigene Zeugnis Beethovens. Er hat in seinen Akademien den Wienern eine Auffassungskraft, Empfänglichkeit und Ausdauer zugetraut, die uns heute noch erstaunen macht und die keinem anderen Publikum zugemutet wurde.» Beethovens Konzertprogramme waren immer kolossal, so brachte er einmal 4 seiner Symphonien, in einem anderen Konzerte die Ouverture op. 124, das Kyrie, Credo, Agnus und Dona aus der D-Messe und die neunte Symphonie! Ein solches Programm könnte man heute keinem Publikum, in welcher Stadt auch immer, zumuten und ist daher die «Undankbarkeit und Ungerechtigkeit Wiens gegen Beethoven» zum mindesten eine historisch bewiesene Unrichtigkeit.

Ende des Jahres 1826 erkrankte er und nachdem sich seinen übrigen Leiden eine Lungenentzündung zugesellt hatte, verschied er am 26. März 1827, 1/25 Uhr nachmittags während eines furchtbaren Gewitters. Am dritten Tage danach geleiteten 20 000 Menschen den grossen Entschlafenen auf den Währinger Kirchhof, und ein Meister der Rede, Heinrich Anschütz, hielt die von dem grössten Dichter Österreichs, Grillparzer, verfasste Leichenrede, aus der wir hier die bedeutendsten Stellen hervorheben: «Nicht verloren habt ihr ihn. Ihr habt ihn gewonnen. Kein Lebendiger tritt in die Hallen der Unsterblichkeit ein. Der Leib muss fallen, dann erst öffnen sich ihre Pforten. Den ihr betrauert, er steht von nun an unter den Grossen aller Zeiten, unantastbar für immer. . . . Ihr, die ihr versammelt seid an dieser Stätte, tretet näher an dies Grab . . . , der hier liegt, war ein Begeisterter. Nach Einem trachtend, um Eines sorgend, für Eines duldend, alles hingebend für Eines, so ging dieser Mann durch das Leben . . . Wenn noch Sinn für Ganzheit in uns ist in dieser zersplitterten Zeit, so lasst uns uns sammeln an diesem Grabe. Darum sind ja von jeher Dichter gewesen

*) Zur Enthüllung des Beethoven-Denkmales in Wien am 1. Mai 1880.

und Helden, Sänger und Gotterleuchtete, dass an ihnen die armen zerrütteten Menschen sich aufrichten, ihres Ursprunges gedenken und ihres Zieles». — Und am 22. Juni 1888 wurden die sterblichen Überreste vom Währinger Kirchhof exhumiert und auf dem kolossalen Leichenfelde, am Wiener Centralfriedhofe, in einem stillen, von herrlichen Pflanzen und Bäumen umrankten Musikerwinkel, wo nun auch Schubert's Gebeine ruhen und ein sinniges Denkmal an den grossen Österreicher Mozart erinnert, in einem von der Gemeinde Wien beigestellten und immerwährende Zeiten zu pflegenden Ehrengrabe endgültig beigesetzt.

Sein Leben und seine Bedeutung sind in den wenigen Worten treffend charakterisiert: «Ein Künstler war er, und was er war, das war er nur durch seine Kunst».



Schubert's Geburtshaus in Wien.

Zehntes Kapitel.

Franz Schubert.

Robert Schumann nennt Schubert «den ausgezeichnetsten nach Beethoven» und sagt weiter, dass «er Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände hat. So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach die Schubert'sche Musik. Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik; aus Steinen, die er hinwirft, springen, wie bei ~~Drukalion~~ und Pyrrha lebende Menschengestalten, er, Todfeind aller Philisterei, übte die Musik im höchsten Sinne des Wortes aus.» Schuberts Familie stammt aus Zuckmantel in österr. Schlesien, der Grossvater war Landmann und Ortsrichter in Mährisch-Neudorf, Schuberts Vater seit 1786 Schullehrer bei der Pfarrei zu den 14 Nothelfern in der Wiener Vorstadt Lichtenthal. Derselbe heiratete die Elisabeth Fitz, eine Köchin, aus welcher Ehe 14 Kinder entsprangen. Franz Peter Schubert wurde am 31. Januar 1797 geboren, und da die zahlreiche Familie mit dem


Franz Schubert

kärglichen Gehalte eines Schullehrers leben musste, in grösster Einfachheit erzogen. Das einzige Vergnügen, das sich die Familie gönnte, war die Pflege guter Hausmusik, und so wuchs der Knabe in einer von der Tonkunst freundlich erhellten Atmosphäre auf. Im achten Lebensjahre kam Franz Peter zu Michael Holzer, um, nachdem er schon zu Hause das Violinspiel erlernt hatte, auch singen zu lernen und oftmals versicherte dieser, einen solchen Schüler noch nie gehabt zu haben. «Er hat die Harmonie im kleinen Finger, sagte er, und wenn ich ihm was Neues beibringen wollte, hat er es schon gewusst. Folglich habe ich ihm keinen Unterricht gegeben, sondern mich mit ihm bloss unterhalten und ihn stillschweigend angestaunt.» Als ihm sein Bruder Ignaz auch noch das Klavierspiel beigebracht, begann er zu komponieren. Als seine ersten Kompositionen sind die absolut nicht mehr auffindbare 32 Seiten starke Leichenphantasie und ein Heft Variationen zu vier Händen zu nennen.

Am 8. Oktober 1808 wird Franz Schubert laut Dekret des Hofmusikgrafen zu Wien als Hofsängerknabe in das kk. Convict aufgenommen, und hier wird er oftmals «wegen seiner ausgezeichneten Verwendung in der Tonkunst belobt». Ein Schreiben des Hofmusikgrafen besagt auch, «dass auf die musikalische Bildung des Franz Schubert, da er ein so vorzügliches Talent zur Tonkunst besitzt, besondere Sorgfalt gewendet werde.» Im Convict hatte er nun reichliche Gelegenheit, die symphonischen Meisterwerke seiner berühmten Vorgänger kennen zu lernen, da er nicht nur als Sänger, sondern im Convictorchester auch als Violinspieler und manchmal als Dirigent thätig sein konnte. Aus dem Kreise seiner Convictkollegen schloss er sich besonders an Joseph Spaun, den Sohn eines Wiener Patriziers, mit besonderer Herzlichkeit an, und als er ihm einmal mitgeteilt, dass er auch komponiere, aber sich nicht das erforderliche Notenpapier kaufen könne, verschaffte ihm Spaun eine solch' reichliche Menge, dass Schubert nun seinem Kompositionsdrang folgen konnte und in kürzester Frist 124 noch ungedruckte Lieder, eine Sonate, eine Fantasie und eine Oper lieferte. Als sein Kompositonstalent entdeckt war, bekam Schubert den Unterricht des Hofkapellmeisters Salieri, dem er zwar Zeit seines Lebens ein dankbares Andenken widmete, dessen trockene, in alte Formeln verbissene Methode dem jungen Feuergeist nicht zusagte und dem er daher auch so bald als möglich wieder zu entkommen versuchte.

Im Jahre 1812 beginnt seine Stimme zu mutieren, und er wird deshalb aus dem kk. Convict entlassen. Entweder um

der Militärkonskription zu entgehen, oder weil der Vater Zweifel hegte, dass Franz sich als Musiker werde durchbringen können, beschloss er Lehrer zu werden, studierte 1813—14 bei St. Anna Pädagogik und übernahm dann eine Lehrersgehülfenstelle bei seinem Vater, ein «wahrer Pegasus im Joche» den Kindern das ABC beibringend. Gerade aber in dieser Zeit, in welcher Schubert sich am unglücklichsten fühlte, wo er nach seinen eigenen Worten «als ein elendes Schullasttier allen Rohheiten einer wilden Jugend preisgegeben, einer Schar von Missbräuchen ausgesetzt ist, und noch überdies einem undankbaren Publikum und dummköpfigen Bonzen in aller Unterthänigkeit unterworfen sein muss», entfaltete er eine geradezu unerhörte Produktivität und sind aus dieser Zeit hervorzuheben eine Kantate zu Salieris 50jähr. Jubelfeier, die F-dur Messe, die D-dur Symphonie, eine Kantate zu seines Vaters Namenstag, die Zauberoper: «Des Teufels Lustschloss», die Opern und Singspiele: «Der vierjährige Posten», «Fernando», «Claudino von Villa Bella», «Die beiden Freunde von Salamanca», «Der Spiegelritter», «Der Minnesänger»' «Adrast», 2 Messen in G- und B-dur, ein Stabat mater, ein Magnificat, das Streichquartett in G-moll, 2 Klaviersonaten und endlich zwei Sinfonien in B- und D-dur, wobei aber mehr als hundert Lieder und Balladen nicht erwähnt sind. Seine dramatischen Arbeiten, von denen er drei, «Die Zwillinge», «Zauberharfe» und «Rosamunde» aufgeführt zu sehen erlebte, litten alle durch die nicht bühnengemässe Schreibart. So dramatisch er im engen Rahmen des Liedes sein konnte, so wenig war er es in seinen Bühnenwerken. «Aber in seinen Liedern leistete er, wie Liszt *) so treffend sagt, indirekt der dramatischen Muse einen imensen Dienst. Dadurch, dass er in noch höher potenzierter Weise, als Gluck es gethan, die harmonische Deklamation anwandte und ausprägte, sie zu einer bisher im Liede nicht möglich gehaltenen Energie und Kraft gesteigert und Meisterwerke der Poesie mit ihrem Ausdruck verherrlicht hat, übte er auf den Opernstil einen vielleicht grösseren Einfluss aus, als man es sich bis jetzt klar gemacht hat. Auf diese Weise verbreitete und popularisierte er die Deklamation, machte ihr Eingang und Verständnis leicht, und indem er uns die Verbindung edler Dichtung mit gediegener Musik schätzen lehrte und letztere mit den pathetischen Accenten durchdrang, naturalisierte er gleichsam den poetischen Gedanken im Gebiete der Musik und verschwisterte ihn mit derselben wie Seele und Körper.»

*) Gesammelte Schriften. Breitkopf und Härtel. Leipzig 1881.

Nach dreijähriger Dienstzeit als Schullehrersgehilfe wurde es ihm endlich durch seinen Freund Franz von Schober ermöglicht, den Schuldienst aufzugeben, da ihm Schober den Antrag machte, ihn zu sich zu nehmen, damit sich sein Genie frei und ungehindert entfalten könne. In der Gesellschaft Schobers lernte er nun auch die Dichter Grillparzer, Bauernfeld, Mayrhofer, von Feuchtersleben, die Maler Moritz von Schwind, Kugelwieser, Ludwig Schnorr von Karolsfeld, die Musiker Franz Lachner und Hüttenbrenner kennen und verbrachte mit ihnen manch heitere und gemütliche Stunde. Eine weitere wichtige Bekanntschaft Schuberts war die des Wiener Hofopernsängers Michael Vogl. Derselbe war ein vielseitiger und hochgebildeter Künstler, der mit seinem reichen Wissen befruchtend auf Schubert einwirkte, ihn auf musikalisch verwendbare Gedichte aufmerksam machte und auch stets auf richtige Accentuierung und möglichst prägnanten Ausdruck hinwies. Wie hoch Vogl Schubert's Kunst schätzte, beweist des ersteren Tagebuchaufzeichnung in welcher es heisst: «Nichts hat den Mangel einer brauchbaren Singschule so offen gezeigt, als Schuberts Lieder. Was müssten diese sonst wahrhaft göttlichen Eingebungen, diese Hervorbringungen einer musikalischen Clairevoyance in aller Welt, die der deutschen Sprache mächtig ist, für allgemeine, ungeheure Wirkung machen. Wie viele hätten zum ersten Male begriffen, was es sagen will: Sprache, Dichtung in Tönen, Worte in Harmonien, in Musik gekleidete Gedanken. Sie hätten gelernt, wie das schönste Wortgedicht unserer grössten Dichter, übersetzt in solche Musiksprache, noch erhöht, ja überboten werden könne». Vogl und Schubert, die nie eine eigentliche Freundschaft, wohl aber eine gegenseitige Hochschätzung an einander schloss, zogen, der eine singend, der andere begleitend, durch Oberösterreich und das Salzkammergut, überall mit offenen Armen empfangen und bewundert, so dass Schubert mit Recht an seinen Bruder Ferdinand schreiben konnte: «Die Art und Weise, wie Vogl singt und ich akkompagniere, wie wir in einem solchen Augenblick eins zu sein scheinen, ist diesen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes». In dieser halbwegs behaglichen Situation, da er jetzt wenigstens keine Nahrungssorgen litt, schuf er mit einer Leichtigkeit und in einer Massenhaftigkeit, wie es wohl in der gesamten Tonkunst an keinem zweiten Meister beobachtet werden dürfte. Die bedeutendsten in diese Zeit fallenden Lieder sind der «Mammon», «Am Strom», «Erlaffsee», «Nachtstück», «Iphigenia», «Philoklet», «Fahrt zum Hodes», «Schäfers Klage», «Ganymed», «Die Forelle» (am 21. Febrnar 1818

zwölf Uhr nachts bei Anselm Hüttenbrenner geschrieben), «Gruppe aus dem Tartarus», «An Schwager Kronos» u. s. w. Dazu kommen noch eine reichliche Menge Instrumentalkompositionen, mehrere Klaviersonaten und das B-dur Trio für Streichinstrumente, die zwar alle an einer Masslosigkeit leiden, und denen, wie A. Niggli*) sehr richtig bemerkt, die schroffen Gegensätze der Themen, jene Konzentration und dialektische Steigerung des Tonstoffes, wie wir sie in den Beethoven'schen Sonaten antreffen, fehlten. Dafür aber entschädigt wieder die Frische und Urkraft der Erfindung. Nirgends unterläuft hier etwas Gemachtes, Ergrübeltes, von des Gedankens Blässe Angekränkeltes, überall pulsiert vollsaftiges Leben, blühen Melodien von üppiger Schönheit auf, waltet ein romantischer Zauber, der des Hörers Phantasie unwiderstehlich mit sich fortreisst. Dazu kommt eine koloristische Behandlung, eine Kunst des Farbenauftragens, des Helldunkels, die wiederum unübertroffen dasteht. Auch Schumann sagt: «Keiner weiss klaviergemässer zu instrumentieren, d. h. so recht vom Grund, aus der Tiefe des Klaviers heraus, denn Schubert, während andere, wie z. B. Beethoven zur Farbe des Tones erst vom Horn der Hoboe u. s. w. borgen müssen».

1818 wurde er als Musikmeister der Familie des Grafen Joh. Karl Esterhazy engagiert und brachte dadurch den Sommer dieses Jahres auf dem Landgute Zelesz in Ungarn zu, wo ihn die Musikübungen der ganzen Familie, namentlich das vierhändige Klavierspiel mit der Comtesse Karoline zur Komposition neuer Werke, besonders aber der F-moll Fantasie op. 103 und der Divertissements à la Hongroise, anregten. Besonders hervorgehoben zu werden verdienen aber noch die «ersten Walzer», die Niggli, «die die ersten künstlerisch-stilisierten Tänze, in welchen der alte, ruhig bedächtige Walzerschritt dem sogenannten Raschwalzer mit seinem fortreissenden Schwung, seinem Herzklopfen, seiner süssen Leidenschaft weicht und insofern nicht nur musikalisch, sondern auch kulturgeschichtlich bedeutsam sind; Robert Schumann nennt sie: «kleine Genien, die nicht höher über der Erde schweben, als etwa die Höhe einer Blume ist».

1819 sang der Operntenorist Franz Jäger Schubert's »Schäfers Klagelied« mit bedeutendem Erfolg, und doch konnte der bedauerungswürdige Meister gegen den immer mehr überhandnehmenden Rossinikultus und die Intriguen »untergeordneter Rivalen«, wider die Kanaille von Weigl, Treitschke u. s. w. wie er sich selbst ausdrückte, nicht aufkommen. Seine Operette: »Die Zwillingsbrüder», deren

*) Schubert. Ph. Reclam Leipzig.

Aufführung die Direktion des Kärthnerthortheaters wiederholt zusicherte, wurde immer wieder zurückgestellt. In das Jahr 1819 fallen noch die Komposition des Liedes: »Prometheus», des Männerquartetts: »Das Dörfchen«, einer Ouverture in f-moll für Klavier zu vier Händen und das herrliche »Forellenquintett« op. 114 für Klavier und Streichinstrumente. Das nächste Jahr brachte endlich die lang ersehnte Aufführung der »Zwillingsbrüder« mit gutem Erfolg, dafür aber fiel das Stück: »Die Zauberharfe«, zu welchem Schubert die Musik geschrieben hatte, im Theater an der Wien durch, und war an diesem Misserfolge zum grössten Teile der gänzlich sinnlose Text schuld. Die Ouverture wurde später zum Drama: »Rosamunde« verwendet und gilt heute noch als eines der frischesten und schönsten Orchesterwerke Schuberts. Im Jahre 1820 brachte der rastlos schaffende Meister noch die Osterkantate »Lazarus«, aus der Hofrat Hanslick einige Gesänge »zu dem schönsten, was Schubert geschaffen hat«, zählt, die Lieder: »Frühlingsglaube«, »Waldesnacht», die Chorwerke: «Psalm 23: Gott ist mein Hirt» und Goethe's «Gesang der Geister über dem Wasser», die C-dur Fantasie op. 15, und eine Reihe von Tänzen zu Tage.

Nun erst beginnen Schuberts Kompositionen grösseren und anhaltenden Erfolg zu erringen, da die Familien des Dr. Ignaz Edlen von Sonnleithner, Joh. Karl Ritter von Umlauf, Frau von André, des Fabrikanten Heinrich Grob und des Professors Matthäus von Collin die Werke vor geladenen Gästen durch die berufensten Vertreter vortragen lassen und dafür Propaganda machen, so dass sich der Verleger Diabelli, aber erst nach langem Drängen und Zureden 1821 herbeilässt, die ersten zwölf Schubert'schen Liederhefte im Druck erscheinen zu lassen. Als dieselben rasch abgesetzt wurden, liessen sowohl dieser, als wie auch andere Verleger, Schuberts Kompositionen stechen. Jetzt wäre der Moment gewesen, wo der Meister, die günstige Gelegenheit ausnützend, in eine sehr behagliche Existenz hätte kommen können, aber Schubert wusste in geschäftlichen Dingen ebenso wie viele anderen Künstler nur wenig Bescheid und so verkaufte er auf Zureden Diabelli's demselben das Eigentumsrecht jener ersten zwölf Liederhefte um 800 F. K. M., während der «Wanderer» allein den Verlegern in den Jahren 1822—61 27 000 F. eintrug. Es ist also vollständig unrichtig, dass «die Indifferenz des Wiener Publikums» Schubert verhungern liess, es war vielmehr seine eigene Ungeschicklichkeit in finanziellen Angelegenheiten, sein Unvermögen, sich bietende Vorteile gehörig auszunützen, welche ihn dahin brachten, dass

er «arm wie eine Kirchenmaus», starb. Ebenso unrichtig ist es aber auch, dass Schubert ein lüderliches Leben geführt habe. Wer, wie Mozart auch Schubert, in einer so verhältnismässig kurzen Lebensdauer eine solche enorme Schaffenslust bewiesen, wer Tag und Nacht thätig war, um die Welt mit heute noch bewunderten Meisterwerken zu beschenken, der musste auch von Zeit zu Zeit seinen Geist ausruhen lassen. Und man kann ihm ja nichts anderes nachweisen, als dass er manchen Abend im heiteren Freundes- und Gesinnungsgenossenkreis im Gasthaus sass und als junger Mensch einigen Schabernack trieb.

Vom 20. Oktober 1821 bis zum 27. Februar 1822 schreibt Schubert die Oper: «Alfonso und Estrella», vom 23. Mai bis zum 21. September 1823 die Oper «Fierrabras», im selben Jahre auch noch das Singspiel: «Die Verschworenen» («der häusliche Krieg»), die «Müllerlieder», die Lieder: «Du bist die Ruh», «Auf dem Wasser zu singen», «der Zwerg», die As-dur Messe, eine der bedeutendsten Kirchenkompositionen Schuberts, die unvollendete H-moll-Symphonie, u. a. 1824 beginnt schon sein Nervenleiden die Oberhand zu gewinnen, er schreibt an seinen Freund Kupelwieser, «dass die Gesundheit nicht mehr richtig werden will, — dass er jede Nacht, wenn er schlafen geht, nicht mehr zu erwachen hofft». Der beständige Geldmangel wird ihm immer peinlicher und nur auf kurze Zeit entrinnt er der Not, indem ihn Graf Esterhazy 1824 wieder nach Zelesz mitnimmt. Anfangs 1825 geht er wieder mit seinem Kunstgenossen Vogl nach Steyr, wo er glückliche, wirklich ungetrübte, jeden Kummers bare Tage verlebt, und 1827 verlässt er zum letzten Male die Wienerstadt, um der freundlichen Einladung einer in Graz lebenden Familie zu folgen. 1826 bewirbt sich Schubert um die erledigte Stelle eines Vizehofkapellmeisters in der Hofkapelle unter Hinweis auf seine bereits geleisteten Dienste als kk. Sängerknabe, er wird aber abgewiesen und der pensionierte Hofkapellmeister Joseph Weigl engagiert, um, wie es in dem Berichte des Grafen Harrach heisst, «dem allerhöchsten Aerar eine Ausgabe zu ersparen», da dessen Pension dadurch in Wegfall kam. Das gleiche Schicksal hatte eine Bewerbung um die vakant gewordene Stelle als Dirigent am Hofoperntheater. Alle diese Misserfolge hindern ihn nicht, rastlos weiter zu schaffen und entstehen in den letzten Jahren seines kurzen Lebens die B-dur Sonate für Klavier, das Octett für Streich und Blasinstrumente, die Streichquartette a-moll, E-dur und Es-dur, die Lieder: «der Gondelfahrer», «Ave Maria», «Allmacht», «die junge Nonne», die vierhändigen Märsche

op. 55 und 66, die Streichquartette D-moll und G-dur, das B-dur Trio und das Rondo in H-moll für Klavier und Violine, der Cyklus «Die Winterreise», das Ständchen: «Horch auf die Lerch' im Ätherblau», das Ständchen: «Zögernd leise in des Dunkels nächt'ger Stille», die deutsche Messe, das Es-dur Trio, die Klavier-Impromptus op. 90 und 142, die Momens musicals op. 94, die C-dur-Symphonie, das Streichquintett op. 173, die drei letzten Klaviersonaten, die später unter dem Titel: «Schwanengesang» erschienenen Lieder, u. s. m. a.

Am 31. Oktober 1828 verschlimmerte sich Schuberts Befinden. Er hielt sich aber doch noch ziemlich aufrecht, am 16. November konstatierten die Ärzte den Ausbruch eines Nervenfiebers, und am 19. November nachmittags schied er aus dieser Welt. Er wurde am Währinger Friedhofe nach seinem Wunsche in der nächsten Nachbarschaft Beethovens begraben. Grillparzer verfasste die auf dem Grabsteine eingemeisselten, Schubert so meisterhaft charakterisierenden Worte: «Der Tod begrub hier einen reichen Besitz, aber noch schönere Hoffnungen», und am 23. September 1888 wurden seine sterblichen Überreste unter Begleitung sämtlicher Wiener Gesangvereine und der hervorragendsten Musikkapazitäten am Wiener Centralfriedhofe neben den Gebeinen Beethoven's zur letzten Ruhe bestattet. Wie Beethoven lebte Franz Schubert, wie Reissmann in seiner «Allgemeinen Musikgeschichte» sagt, sich in die Tonsprache des Herzens so hinein, dass sie ihm geläufiger wurde wie seine Muttersprache, und ihm ungesucht immer neue Kombinationen zu verfeinertem und doch überzeugendem Ausdruck darbot. Dieser liebevollen Hingabe an ein schwelgerisches Musikempfinden und der absichtslosen Entäusserung desselben entspricht seine äussere Stellung zum Musiktreiben seiner Zeit ebenso, wie der einfache Verlauf seines Lebens.



Gioachino Rossini.

Elftes Kapitel.

Die Musik in Italien am Ende des 18. und im 19. Jahrh.

Als letzter bedeutender Vertreter jener italienischen Zopfrichtung, welche wir im 5. Kapitel behandelt haben, ist Domenico Cimarosa zu nennen. Derselbe wurde am 17. Dezember 1749 als Sohn ganz unbemittelter, dem Arbeiterstande angehöriger Leute geboren und besuchte die Armenschule in Neapel, wo der Organist des Minoritenklosters, Pater Polcano, auf sein musikalisches Talent aufmerksam wurde und ihn nicht nur in der Tonkunst, sondern auch in vielen anderen Wissenschaften unterrichtete. Später erhielt er eine Freistelle im Konservatorium Santa Maria di Loretto, wo er den Unterricht von Sacchini, Fenaroli und Piccini genoss und schon hier durch seine Erfindungskraft die allgemeine Bewunderung erregte. 1772 schrieb er für Neapel seine erste Oper: «La stravaganza del corte» und fünfzehn Jahre später waren 21 andere Werke aus seiner Feder ständige Repertoirestücke aller Haupttheater Italiens. 1787 nach Petersburg zu Kaiserin Katharina II. von Russland berufen, musste er fünf Jahre später daselbst seine Entlassung nehmen, da er das rauhe Klima nicht vertrug. Dafür wurde ihm von Kaiser Leopold II. die bisher von Salieri innegehabte Stelle eines

Hofkapellmeisters in Wien angetragen. Hier komponierte er sein Meisterwerk: «Il matrimonio segreto» (die heimliche Ehe), welche wohl heute noch in Bezug auf Reichtum der Erfindung ihresgleichen sucht. 1793 kehrte er wieder nach Neapel zurück, wo ein Heer von Feinden, an ihre Spitze Paesiello über ihn herfielen, ihn bei Napoleon verdächtigten, so dass dieser ihn zum Tode verurteilen liess. Erst der Intervention der Kaiserin von Österreich gelang es, ihn zu befreien, aber seine Gesundheit war tief erschüttert, und er verschied am 11. Januar 1801. Bei seinen Kompositionen war es, wie bei denen all' seiner Vorgänger, hauptsächlich das Bestreben, die Sänger möglichst hervortreten zu lassen; was ihm aber vor vielen seiner Zeitgenossen den Vorzug gab, das war, dass der reiche Witz und der Übermut, den er überall anzubringen wusste, nie in's Gemeine verfiel. Merkwürdig ist jedoch, dass er auch für das Tragische die richtige Empfindung hatte und hier die richtigen Farben aufzutragen verstand.

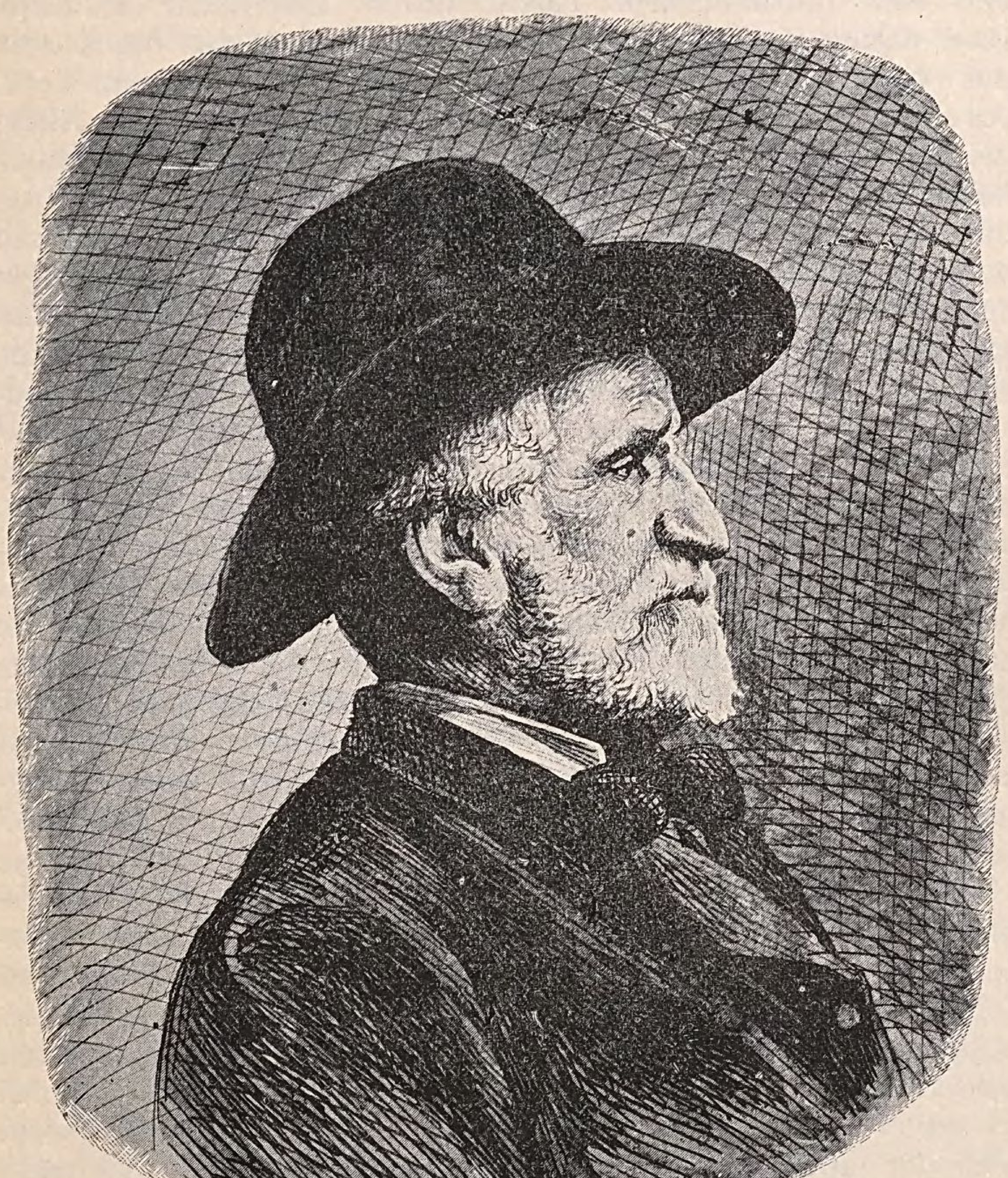
Alle anderen Meister wie Sarti, Zingarelli, Fioravanti u. m. a. liessen in ihren Werken nur mehr sinnliche Klangschönheit vorherrschen, so dass der Kritiker Abbé Arnaud mit Recht sagen konnte: «Es sind diese Opern nur des concerts dont le drâme est le prétexte». Erst Gioachino Rossini brachte wieder einen frischen Zug in die italienische Oper. Rossini, dem später der Beiname: «Cigno pesarese (Schwan von Pesaro)» von seinen Landsleuten gegeben, wurde am 29. Februar 1792, wenige Wochen nach Mozarts Tode, als Sohn eines wandernden Musikantenpaares zu Pesaro geboren. Gioachino hörte daher schon in seinen ersten Lebensjahren Musik, es zeigte sich auch schon frühzeitig sein bedeutendes Talent, und er erhielt den ersten Unterricht in der Musik von Dottore Angelo Tesei. Als Chorknabe in verschiedenen Kirchen singend, wurde Pater Stanislaus Mattei auf seine Begabung aufmerksam und nahm ihn in seine Obhut. Hier entfaltete sich Rossinis Talent mit derartiger Schnelligkeit, dass er schon 15 Monate nachher sein erstes Gesangwerk, die Kantate: «Il pianto d' Armonia» komponieren konnte, wofür er zum Direktor der «Academia degli Unanimi» ernannt wurde. 1809 komponierte er seine erste Oper: «Demetrio e Polibio», und bald darauf folgten seine nächsten Werke: «La cambiole di Matrimonio» und «Tancred», welch' letzteres in Venedig einen geradezu kolossalen Eindruck machte und alle Bewohner der Lagunenstadt förmlich berauschte. Wie leicht und schnell Rossini schuf, beweist wohl die Thatsache, dass er in den Jahren

1809—1829 38 Opern schrieb, darunter seine bedeutendsten Kompositionen, «Otello», «la gazza ladra», «Moses», «Die Italienerin in Algier», «Cenerentola», «Semiramis», «Barbier von Sevilla» und «Tell». Über den «Barbier» schreibt ein begeisterter Anhänger: Er ist eines der schönsten Blätter im Lorbeerkranze des Schwanes von Pesaro. Diese ganze Oper gleicht einem tausendfarbigen Bengalivogel, der sein schillerndes Gefieder in lachendem Morgenrot und blendendem Sonnenschein gebadet hat. Jede Note darin ist eine Tauperle, die auf einem Rosenblatt zittert. Die ganze Nummer scheint in einem Champagnerrausch geschrieben, jede Nummer, jeder Takt dieser Oper sprudelt und perlt wie rosenfarbiger «Oeil de Perdrix». «Wilhelm Tell», mit welchem Rossini seine Thätigkeit als Opernkomponist 1829 einstellte, nennt Hofrat Prof. Dr. Hanslick ein Werk, «das ihn auf dem Höhepunkte seiner Schöpferkraft und Kunst darstellte». Der Beweggrund des Entschlusses, sich von einem Felde, wo er vergöttert wurde, zu trennen, mag nach den Worten desselben Schriftstellers in dem Bewusstsein gelegen sein, «dass er von der übermässigen Produktivität früh erschöpft und nicht mehr imstande sei, eine Reihe von Werken wie «Tell» zu schaffen, oder dies eine je zu übertreffen. Der Umschwung, der um das Jahr 1830 in den ästhetischen Anschauungen und Bedürfnissen eintrat, konnte Rossini nicht verborgen bleiben, das immer raschere Verwelken seiner älteren italienischen Opern ihm nicht entgangen sein. Hatte er so grosses Unrecht, sich nach seinem besten Werke zu einer Zeit zurückzuziehen, wo dies Verstummen noch laut und allgemein beklagt wurde? Zehn Jahre später hätte man wahrscheinlich seine schwach gewordenen Selbstkopien lästig gefunden und den Meister mit seinen früheren Lorbeeren gezüchtigt». Bis 1855 lebte Rossini in Bologna, von diesem Jahre an auf seinem Landgute in Passy bei Paris, wo er auch am 18. Nov. 1868 verschied. Sein jedenfalls einzig in der Geschichte dastehendes Schweigen begründete er selbst mit den Worten: «Italienisch habe ich genug geschrieben, französisch mag ich nicht schreiben, deutsch kann ich nicht schreiben».

Als seine Epigonen müssen Bellini, Donizetti und Marcadante genannt werden. Vincenzo Bellini wurde am 2. November 1802 zu Catania in Sizilien als Sohn eines Musikers geboren. Seine sehr bald zu Tage getretene Begabung veranlasste seine Aufnahme in das Konservatorium zu Neapel, wo er von Zingarelli und anderen Meistern in Harmonie und Kontrapunkt unterrichtet wurde. 1824 komponierte er seine erste Oper und bald darauf folgten die Werke, welche seinen

Ruhm nicht nur in Italien, sondern auch im Auslande begründeten. 1833 siedelte er nach Paris über und starb nach einer kurzen, aber sehr heftig auftretenden Krankheit auf seinem Landgute Puteaux unweit Paris am 24. September 1835. Bellini, dessen Opern: «Die Nachtwandlerin» und «Norma» heute noch Repertoirestücke aller Opernhäuser sind, ist unter den Nachfolgern Rossini's der selbständigste und eigentümlichste. Er hatte nicht die Genialität Rossini's, aber er verfiel nicht in den Hauptfehler seines Vorfahren, zu viel zu schreiben. Seine Werke sind durchaus nicht dramatisch, die dargestellten Personen zerfliessen alle in Sentimentalität, ein Umstand, der auf die Länge der Zeit das Publikum nicht fesseln konnte. Sein Zeitgenosse Donizetti wurde am 25. September 1797 zu Bergamo geboren und erhielt den ersten Unterricht in der Musik von Simon Mayr. Später studierte er bei Pater Mattei, bei welchem auch Rossini gelernt hatte. 1814 erhielt Donizetti die Stelle eines Bassisten und Archivars an der Basilica Maggiore in Bergamo. Der Erfolg seiner Landsleute auf dramatischem Gebiete liess ihn aber nicht lange in dieser Stellung verbleiben und schrieb auch er eine Oper: «Enrico di Borgogna», welche jedoch vom Publikum nur sehr teilnamslos aufgenommen wurde. Sachverständige hatten seine Begabung für dieses Gebiet dennoch erkannt, und schon die nächste Oper: «Il Falegname di Livonia» hatte solchen Erfolg, dass sein Name in ganz Italien bekannt wurde. Auch seine dritte Oper: «Zoraide di Grenada» verhalf ihm zu einem grossen Triumph, so dass der erste italienische Impresario Barbajo ihm einen Kontrakt unterbreitete, nach welchem sich Donizetti verpflichtete, während der folgenden vier Jahre 1827—1830 alle von ihm geschriebenen Opern dem Unternehmer zu überlassen. Donizette lieferte in dieser Zeit fünfzehn Partituren, von denen allerdings nicht alle mit gleichem Erfolge aufgeführt wurden. Vom Jahre 1831 an folgten seine Opern, welche in Italien, wie in Frankreich und Deutschland mit gleichem und dauerndem Erfolge gegeben wurden u. z.: «Lucrezia Borgia», «Lucia di Lammermoor», «Die Regimentstochter», «Die Favoritin», die für Wien geschriebene «Linda di Chamounix», «Don Pasquale» und «Don Sebastian». Vom Jahre 1818 bis 1844 schuf er 66 Opern, ausserdem 12 Kantaten und Festspiele, Messen, Ouverturen, Arien, Violinquartette, Sonaten und Variationen für's Pianoforte. Diese kolossale Thätigkeit rächte sich aber auch bitter an seiner Gesundheit, er bekam plötzlich eine ernste Erschütterung des Gehirnnerven-Systems und musste in das Irrenhaus zu Jory

gebracht werden. Schliesslich in seine Vaterstadt befördert, verschied er am 8. April 1848. Er liess, wie alle italienischen Komponisten, den Mangel von Individualisierung und Charakterisierung fühlen, er wusste ihn aber durch reizvolle Melodie und auch durch Ansatz zur Dramatik aufzuwägen, so dass



Giuseppe Verdi.

Donizetti ganz mit Recht zu den bedeutendsten Tonsetzern Italiens zählt. —

Der nächste, ja der einzige Meister, welcher dann Jahrzehnte hindurch das Banner der Tonkunst in Italien hochhielt,

ist Giuseppe Verdi. Derselbe wurde am 9. Oktober 1813 in Roncole in der Provinz Parma geboren u. z. als Sohn armer Krämersleute. Die Eltern konnten sich um den Knaben nicht viel umsehen, und so wuchs er ohne Aufsicht auf, bis sich endlich der Organist F. Provesi seiner annahm und sein musikalisches Talent durch Unterricht förderte. Bald darauf war ein Wohlthäter gefunden, welcher die Kosten des Aufenthaltes in Mailand zu tragen versprach, wenn Verdi daselbst im Konservatorium aufgenommen würde. Allein die Prüfungskommission erkannte, dass Verdi «zur Musik kein Talent habe und nie Musiker werden könne». Nach diesem vernichtenden Urteile nahm Verdi Privatunterricht bei Lavigna in Mailand, und nachdem er drei Jahre eifrigst dem Studium obgelegen, kehrte er zu seiner Familie und zu seinem Wohlthäter zurück. Nachdem er das bei jungen Komponisten seltene Glück hatte, mehrere Gesangkompositionen bei den grössten Verlegern Italiens, Riccordi und Lucca, im Druck erscheinen lassen zu können, entschloss er sich, die theatralische Carriere zu betreten. Wie jeder italienische Komponist, musste auch er im Scalatheater in Mailand, «den seit alten Zeiten als unfehlbar geltenden Gerichtshof für italienische Opernneuheiten» beginnen und brachte er das Opfer, die 10 000 Franken, welche der damalige Leiter dieses Institutes Merilli für «seine Mühewaltungen zu erhalten hatte, um die Pforten des Musentempels einer Novität zu öffnen, zu zahlen. Leider hatte Verdi mit seinem dramatischen Erstling «Oberto» keinen Erfolg und entschied erst das folgende, 1842 ebendaselbst aufgeführte Werk: «Nebucadnezar» die fernere Laufbahn des Komponisten. In dieser wie in der nächsten Oper «I Lombardi, alla prima crociata» unterschied er sich nur von seinen Vorgängern durch scharfe, oft gewaltsame Rhythmik, welche bei der damaligen politischen Stimmung seiner Landsleute einen geeigneten Boden gefunden hat. Einen weiteren Schritt machte Verdi in seiner Oper: «Ernani», welche 1844 im Fenicetheater in Venedig aufgeführt, wo er sich zum ersten Male als trefflicher Dramatiker zeigte. Diese Oper hat seither die Runde um die ganze Welt gemacht, und wie man sagt, dem Verleger Riccordi die Villa Giulia bei Menaggio am Comersee eingetragen. Alle folgenden Opern, welche er nun vom Jahre 1844—1850 schrieb, hatten sich keines dauernden Erfolges zu erfreuen, sie verschwanden sehr bald vom Schauplatze. Erst die nächsten drei Werke, Rigoletto, Troubadour und Traviata, sind auf allen Theatern heute noch ebenso beliebt, als zur Zeit ihrer Entstehung.

Bald nach der Aufführung der „Traviata“ begab sich Verdi nach Paris, um für die dortige grosse Oper seine Werke: „I vespri siciliani“, „Simon Boccanegra“ und „Un ballo in maschera“ zu schreiben. Es ist jedenfalls merkwürdig, dass der Aufenthalt in Paris den Komponisten so beeinflusst hatte, dass er die bisherige Form der Operntechnik mit allen Unarten aufgegeben und namentlich im letztgenannten Werke ein ganz anderer erschien. Durch die Bekanntschaft mit dem französischen Esprit, mit der graziösen Behandlung, mit der geistvollen Behandlung, schuf Verdi's Genie hier eine Arbeit, dass der Biograph Martin Roeder mit Recht sagen kann: Das dramatische Moment ist hier von solch' überzeugender Gewissheit erfüllt, und nicht ein ästhetischer Verstoss lässt sich in dieser Partitur nachweisen, dass wir nicht anstehen, dieses entschieden hochbedeutende Werk als das reichste und italienischste hinzustellen, was Verdi geschaffen.

1862 schrieb Verdi für die Petersburger italienische Oper sein Werk „La forza del destino“, 1867 den „Don Carlos“ für Paris und 1871 anlässlich der Eröffnung des Suezkanals in Auftrag des Khedivs Ismael seine „Aida“, in welch' allen er die hervorragenden Eigenschaften der Oper: „Maskenball“ noch mehr veredelt und verfeinert, die Einheitlichkeit in Klang und Stimmung besonders beobachtet. Als Manzoni 1873 starb, schrieb Verdi zur Verherrlichung dieses Dichters sein Requiem, von welchem der Musikschriftsteller August Lesimple sagt: «dass es in seiner edlen, vornehmen Weise ein Vermeiden aller theatralischen Effekte kundgibt, es erscheint musikalisch formell und tief empfunden, für die frühere Richtung des Meisters einen völligen Umschwung bedeutend».

Nach einer längeren Kunstpause, in welcher Maestro Verdi auf seinem herrlichen Landgute St. Agate auf den bereits erworbenen Lorbeeren ausruhte, erschien am 5. Februar 1889 seine Oper «Otello», welchem reifsten, dramatischsten und lebensfähigsten Werke in allerjüngster Zeit wieder ein vielbewundertes und bejubeltes Opernwerk: »Falstaff» folgte. Verdi ist einer derjenigen Meister, welche in ihren Arbeiten den steten Fortschritt eines immer mit der Zeit gehenden Mannes zeigen, er darf sich mit Stolz der grösste italienische Opernkomponist seit Donizetti nennen und möge er sich dieses Ruhmes noch lange erfreuen.

Das einstige Rossini'sche Prinzip, absolut ohrgefällige Melodien zu schreiben, hat Verdi in seinen letzten Werken schon gänzlich aufgegeben. Der Drang nach scharfem, dramatischem

Ausdruck tritt bei Verdi ganz deutlich hervor, noch entschiedener aber treten eine Reihe jüngerer italienischer Komponisten dafür ein, und leisten dem immer lauter werdenden Ruf nach Naturwahrheit, der der sozialen, politischen und allgemeinen Strömung entsprungen, im Norden Europas vielfach gehört und auf allen Gebieten der Künste und Wissenschaften eigenartige Arbeiten erzeugt hat, auch im Süden unseres Kontinentes, im Lande der ewigen Sonne willige Folge. Da sind Pietro Mascagni, Leoncavallo, Tasca, Giordano, Mugnone und Cilèa, die mit ihren Werken erst in letzter Zeit hervortretend, vielleicht von manchem Musikhistoriker für die geschichtliche Beurteilung noch nicht reif genug erachtet werden, aber doch in allen ihren Werken einen einheitlichen Charakter zu Tage treten lassen und eine ganz entschieden neue Richtung, einen bedeutenden Fortschritt gegen die italienischen Werke zu Anfang des Jahrhunderts aufweisen, so dass deren Ausserachtlassung kein richtiges Bild von dem Stande des gegenwärtigen Musiklebens bieten würde. Das Auftreten der Jungitaliener hat auch in litterarischer Beziehung wie jede bemerkenswerte Erscheinung eine mächtige Bewegung hervorgerufen und oft wird behauptet, dass Jungitalien von Richard Wagner beeinflusst sei. In mancher Beziehung, besonders in der Verwendung der orchestralen Farbenmittel, in der reicheren Benutzung der Instrumente mag wohl Richard Wagner auf Italien ebensogut wie auf alle anderen Nationen eingewirkt haben, in Bezug auf dramatische Wahrheit, in Bezug auf den mächtig auftretenden Drang, auch in der Oper Menschen von Fleisch und Blut zu schildern, in der Leidenschaftlichkeit hat aber Italien, wie bereits eben gesagt wurde, nur dem Zug der Zeit gefolgt.

Pietro Mascagni, dessen Name vor drei Jahren noch niemanden bekannt war, ist am 7. Dezember 1863 als Sohn eines armen Bäckers geboren. Auf Verwendung eines aristokratischen Kunstfreundes kam er ins Mailänder Konservatorium, entfloh jedoch aus demselben, um sich bei einer wandernden Operntruppe engagieren zu lassen. Nachher Dirigent der Stadtkapelle in dem kleinen Städtchen Cerignola, erfuhr er durch Zufall von der Preisausschreibung für eine Oper und sandte seinen eiligst komponierten, jetzt der ganzen Welt bekannten Einakter: «Cavalleria rusticana» der Kommission, welche die früher zur Prämiierung erwählten Opern zurücklegte und Mascagni's Werk mit dem ersten Preise krönte. Das Werk wurde am 18. Mai 1890 unter unbeschreiblichem Jubel aufgeführt. Wie schnell sich

dasselbe an allen Opernbühnen eingebürgert hat, ist ja allgemein bekannt und bedarf hier keiner weiteren Erwähnung. Der Cavalleria folgten kurze Zeit darauf «Freund Fritz» und «Die Rantzau», beides Werke, welche die hohe Begabung des jungen Meisters für die Oper bezeugen, wenn sie auch nicht so unmittelbar in ihrer Wirkung sind.

Der zweite Vertreter Jungitaliens, Ruggiero Leoncavallo, hat mehr noch als Mascagni in Bezug auf Orchestration und Farbenreichtum bei Richard Wagner Rat geholt, er hat aber auch noch die äusserliche Ähnlichkeit mit dem deutschen Grossmeister des Musikdramas, indem er sich wie dieser den Text zu seinem Werke selbst dichtet. Er hat dadurch mit der in Italien und Frankreich bisher Geltung gehabten Anschauung, dass der Komponist eines poetischen Beirates, eines in litterarischer Beziehung gewandten Mannes unbedingt bedarf, gebrochen und ist dem Beispiele gefolgt, welches in unserem Jahrhundert eine grosse Anzahl deutscher Komponisten, wie Lortzing, Holstein, Goldschmidt, Weingartner, Cornelius u. s. w. gegeben haben. Leoncavallo steht ebenfalls im besten Mannesalter, er ist gegenwärtig im 35. Lebensjahre und beweist sein Werk: «Pagliacci», dass er hochbedeutende Anlagen besitzt. Mit Mascagni gemeinsam hat er das pulsierende Leben, wie Arno Kleffel sagt, die frische, kräftige Jugendlichkeit, die uns fast aus jeder Nummer entgegenklingt und deren Zauber wir uns um so lieber und freudiger hingeben, je kleiner die Dosis geworden, die uns davon in den letzten Jahren die deutschen Komponisten in ihren Opern gereicht haben. Während aber Mascagni findet, muss Leoncavallo erst suchen, es strömen ihm die musikalischen Gedanken nicht so unmittelbar zu, wie dem ersteren, aber er findet ebenfalls das Schöne und Echte. In technischer Beziehung ist Leoncavallo Mascagni weit überlegen, seine Hauptkraft liegt im Orchester, das er glänzend und feinsinnig zu behandeln versteht und mit welchem er überraschende Wirkungen erzielt. Ein sehr beachtenswertes Talent ist Uberto Giordano, geb. 27. August 1868, der in seiner Oper: «Mala vita» für die verschiedenartigsten Seelenstimmungen immer den zutreffenden musikalischen Ausdruck findet; der sizilianische Komponist Tasca, dessen Oper: «A Santa Lucia» durch besonders glückliche Charakterisierung der Personen eine überraschende Wirkung erzielt, ist ebenfalls in Erfindung und Empfindung reich begabt, wenn er auch Mascagni in manchem nachsteht, indem letzterer die Melodien, die er erfindet, zu grösseren Musikstücken ausspinnt, während Tasca's Themen und deren Ausführung

meist sehr kurz geraten. Es wiegt hier das Streben, den Einzelheiten des Textes gerecht zu werden, zu viel vor. Ein hervorragendes lyrisches Talent ist Fr. Ciléa, 25 Jahre alt, aus Palmi in Calabrien gebürtig. Derselbe hat das Konservatorium in Neapel absolviert und erhielt im Jahre 1889 für eine im grossen Stile verfasste Orchestersuite vom italienischen Unterrichtsministerium die goldene Medaille. Seine Oper «Tilda» zeigt, dass er viel gelernt hat und seine reichen Kenntnisse zu verwerten versteht. Als letzten in der Reihe der Jungitaliener haben wir noch L. Mugnone zu nennen, der uns zwar als Komponist der Oper: «Il Birichino» minder bedeutend erscheint, aber aus musikalischer Familie entstammend, ein bewährter Orchesterdirigent ist und als solcher sowohl als Dirigent der Oper am Constanzitheater in Rom wie der Bühne de la gaîté in Paris erfolgreich thätig war.

Zum Schlusse seien noch einige der hervorragendsten italienischen Komponisten, welche im alten Stil arbeiteten, genannt. Stefano Gollinelli, 1818 geboren, durch Rossini's Vermittlung seit 1840 bis zu seinem im Jahre 1891 erfolgten Tode Lehrer am Liceo musicale in Bologna, durch seine Studien und Präludien auch über Italien hinaus bekannt, wurde von seinen Landsleuten in allerdings übertriebener Weise der «italienische Bach» genannt und zeichnete sich durch vollendete Form und Empfindung aus. Im selben Jahre wie Gollinelli ist Antonio Bazzini geboren; derselbe geniesst den Ruf eines der ausgezeichnetsten Violinvirtuosen der Gegenwart. In seinem siebzehnten Lebensjahre bereits Musikdirektor an der Friedenskirche seiner Vaterstadt, begann er 1842 Kunstreisen durch die ganze Welt zu machen und erregte er allerorts die Bewunderung seiner ausserordentlichen Fertigkeit. Später liess er sich in Florenz nieder, wo er hauptsächlich für die Popularisierung der deutschen Musikklassiker eintritt. Über sein Es-dur Quartett, welches einst durch das Quartett Iwan Becker in Wien aufgeführt wurde, schreibt der treffliche Musikschriftsteller: «Es dreht sich um die Primgeige und ist zur Verherrlichung derselben geschrieben. Als echter Italiener kümmern ihn die Ideale gar wenig. Er trachtet nicht nach tiefsinnigen Kombinationen, noch will er in seinem Werke eine geheimnisvolle, überirdische Welt enthüllen; er schreibt, wie es ihm ums Herz ist, nur darauf bedacht, seinen Zuhörern in dieser Gattung einen angenehmen Ohrenschmaus zu geben. Sein Stil ist glatt, effektvoll und hält stets dabei die Linie des guten Geschmacks inne; das ganze ist zwar eine leichte, aber keineswegs ungefällige Ware».

Filippo Marchetti ist 1835 zu Bologna geboren und studierte am Konservatorium zu Neapel. 1856 brachte er in Turin seine erste Oper: «Gentile da Varano» zur Aufführung und zwar mit so gutem Erfolg, dass die Direktion der dortigen Bühne auch das zweite Werk: «La Demente» annahm. Diese, wie seine nun folgenden Opern hatten aber wenig Glück, er zog sich als Gesanglehrer nach Mailand zurück und brachte daselbst 1869 in der Scala seine grosse Oper: «Ruy Blas», welche in ganz Italien Sensation machte und seinen Künstlerruf begründete. Ebensolche Anerkennung fand seine letzte Oper: «Don Giovanni d' Austria.»

Franco Faccio ist 1841 als Sohn eines armen Kellners zu Verona geboren und besuchte das Konservatorium zu Mailand, wo er zum Klavierspieler und Komponisten ausgebildet wurde. Nach einer 1861 nach dem Ausland unternommenen Studienreise liess er in der Scala in Mailand 1863 seine erste Oper: «Profughi Fiamminghi» aufführen. Sein ebendaselbst in Szene gegangenes Werk: «Amleto», zu welchem sein Freund Boito den Text gedichtet hatte, fand bei den Italienern Missfallen, weil in demselben zu sehr «der Zukunftsmusik Richard Wagners» gehuldigt sein sollte. Faccio hatte aber nichts Anderes gethan, als Verdi, indem er die bereits zum Überdruss ausgetretenen Geleise, in welchen sich die italienische Oper bisher bewegt hatte, verliess. Besonders hoch geschätzt wird Faccio als Lehrer des Kontrapunktes am Konservatorium in Mailand und als Dirigent an der Scala daselbst. Er ist jedenfalls einer der bedeutendsten Dirigenten in Italien und ihm ist zu verdanken, dass Italien die Bekanntschaft von Webers «Freischütz» gemacht hat. Der bereits erwähnte Arrigo Boito, 1842 zu Padua als Sohn polnischer Eltern geboren, Schüler des Mailänder Konservatoriums hat seinen Ruf im Auslande durch seine Oper: «Mephistofeles» begründet. In textlicher Beziehung ist das Werk, das auf allen grösseren Bühnen der Welt mit Erfolg aufgeführt wurde, eine ziemlich unglückliche Verballhornung des deutschen Meisterwerkes: «Faust». In der Instrumentation weiss er die neuesten Errungenschaften geschickt zu verwerten, und er versteht es trefflich, durch interessante Rhythmen Effekt zu erzielen. In seiner Richtung ist er jedenfalls mehr von französischen, als von deutschen Meistern beeinflusst. 1888 war er Präsident der Musikausstellung zu Bologna. — Wenige Jahre jünger ist Luigi Mancinelli, 1848 zu Rom geboren, in Florenz bei Professor Mabellini ausgebildet, 1874—1880 Kapellmeister in seiner Vaterstadt, bis 1886 Dirigent an der Basilica San Petronio und Kapellmeister am

Teatro communale in Bologna und gegenwärtig Kapellmeister am Teatro reale und Leiter der Philharmonischen Konzerte in Madrid. In Madrid verweilt er stets nur sechs Monate, die andere Zeit des Jahres ist er Kapellmeister am Coventgardentheater in London. Mancinelli ist auf allen Gebieten der musikalischen Komposition thätig; seine Oper: «Isora di Provenza» ging im Vorjahre in Hamburg erfolgreich in Szene und brachte auch die vorjährige Musik und Theaterausstellung in Wien einige Werke dieses Komponisten zur Aufführung, in welchen derselbe besonders als treflicher Dirigent glänzte.



Cherubini.

Zwölftes Kapitel.

Die Musik in Frankreich am Ende des 18. und im 19. Jahrhundert.

Im August des Jahres 1752 kam eine italienische Operngesellschaft in Paris an und erhielt die Erlaubnis, in der Academie royale komische Opern aufzuführen. Das Publikum begann nun doch nach und nach der, wie Hofrat Prof. Dr. Hanslick sagt, «akademisch frostigen, mit Ballet und Dekorationsprunk überladenen Tragédies lyriques von Lully, Rameau und Cémpra» überdrüssig zu werden und begrüsste daher das Erscheinen des Bouffons mit hellem Jubel. Unter den Musikern entstand aber ein bitterer Kampf, der um so heftiger wurde, als J. J. Rousseau in seinem Singspiel: »Devin du village«, in welchem eine bewusste, absichtliche Tendenz gegen den französischen Opernstil lag, auf die Seite der Italiener trat und die Kühnheit hatte, in seinem berühmten „Brief über die französische Musik" den Franzosen rundweg die Befähigung zur Oper und ihrer Sprache jede musikalische Eigenschaft absprach. Der Hof nahm in dem

Kampfe ebenfalls Stellung, und letzterer endete endlich mit dem Siege der nationalen Partei. Aber die italienische Musik hatte auf das französische Publikum doch einen solchen Eindruck gemacht, dass es, als die Bouffons im März 1754 aus Paris vertrieben waren, einen Ersatz für dieselben suchte und auch in reichlichem Masse fand. Die französischen Dichter Tavart, Sedaine und Marmontel lieferten Texte und 1757 erschien der neapolitanische Komponist Egidio Romualdo Duni in Paris und schrieb hier 18 zum Teil berühmt gewordene Opern, mit welchen er fast dreizehn Jahre die komische Opernbühne beherrschte. 1788 liess sich auch Cherubini, einer der merkwürdigsten Musiker, in Paris nieder. Derselbe entstammte einer Musikerfamilie und wurde im September 1760 zu Florenz geboren. Zuerst von seinem Vater, dann von den Musiktheoretikern Bizarri und Capricci in der Musik unterrichtet, zeigte er schon in seinem 13. Jahre eine solche Fertigkeit, dass er die verschiedenartigsten Kirchenkompositionen liefern konnte. Von seinen Zeitgenossen des wirklich ausserordentlichen Talentes wegen sehr bewundert, gelang es ihm auch, die Aufmerksamkeit des Grossherzogs von Toscana, Leopold II., des nachmaligen deutschen Kaisers und eines der edelsten Fürsten, die je einen Thron bestiegen haben, auf sich zu lenken. Derselbe sandte ihn auf seine Kosten zu Pater Sarti, der Cherubini in die Kunst der altitalienischen, besonders der römischen Meister einweihte und ihn eine überaus harte Schule durchmachen liess. Aber hier lernte Cherubini «seine durchsichtige Formenklarheit bei aller komplizierten Gelehrsamkeit, seine elegante Instrumentation bei aller Reichhaltigkeit derselben, kurz die absolute Herrschaft über die gesamten, auch die schwierigsten Ausdrucksformen der Musik». Als er nun seine ersten Opern im Jahre 1780 komponierte, stieg sein Ansehen so hoch, dass man ihm den Antrag machte, für die italienische Opernstazione in London eine Oper zu schreiben. Hier hatte er zwar mit seinem ersten Werke: «La Finta principessa» Glück, aber die zweite Arbeit «Giulio Sabino» wurde unter lauten Zeichen des Missfallens aufgeführt, so dass Cherubini England in verbitterter Stimmung verliess und sich nach Paris wandte, wo eben der Streit zwischen Gluckisten und Piccinisten ausgekämpft wurde. Nach einem kurzen Aufenthalte in seinem Vaterlande kehrte er wieder nach Paris, welche Stadt er längere Zeit nicht verlassen sollte, zurück. Hier hatte der Hofcoiffeur Léonard die Erlaubnis erhalten, eine italienische Oper zu gründen, an deren Spitze Cherubini gestellt wurde. In dieser Position schuf der Meister eine

Reihe von Werken, wie «Lodoiska», «Elisa», «Medea», «Anacreon» und «Les deux journées» («Der Wasserträger»), welche, obwohl sie das Geleise der alten italienischen Opern nicht verliessen, doch in der Form und in der Verwendung des musikalischen Apparates, in harmonischer und rhythmischer Beziehung neuartig erschienen und das Publikum fesselten. Ebenso bedeutend wie als Opernkomponist war Cherubini als Lehrer am Konservatorium zu Paris. Seine, zum grössten Teil noch aus der Studienzeit bei Sarti herstammenden und seinen Schülern aufgegebenen Übungsbeispiele hat einer der besten seine Jünger, Halèvy, mit verbindendem Text unter dem Titel: «Cours de contrepoint et de Fugue» herausgegeben, und ist dieses Werk auch 1835 in deutscher Sprache erschienen. 1805 wurde Cherubini an die kaiserliche Oper in Wien berufen, er schrieb hier seine «Lodoiska» und «Fanisca», aber ebenso, wie ihn die kriegerischen Unruhen aus Paris vertrieben, verfolgten sie ihn auch hier. Er kehrte daher, als die Wiener Oper geschlossen wurde, nach Frankreich zurück und lebte dort auf den Gütern des Prinzen von Chimay in stillster Zurückgezogenheit. 1809 trat er wieder mit einem vielbewunderten Meisterwerk, der Messe in F hervor, er nahm dann die Leitung der Kirchenmusik in der Schlosskapelle an, erhielt 1816 die Inspektion des Konservatoriums und wurde 1821 definitiver Direktor dieses berühmten Institutes. Es ist jedenfalls merkwürdig, dass er noch in seinem höchsten Alter eine so bedeutende und reichverzweigte Thätigkeit entfalten konnte und auch unermüdlich komponierte. So entstanden in dieser letzten Periode viele Kirchenmusikwerke, mehrere Klaviersonaten, Quartette und Quintette, die Oper: «Les Abencerrages», das Ballet «Pygmalion» u. s. w. Cherubini starb im hohen Alter von fast 102 Jahren, am 15. März 1842; er kann in der Vielseitigkeit und in der Bedeutung seiner Arbeiten nur mit unseren deutschen Meistern verglichen werden.

Ein zweiter Meister, der als gebürtiger Italiener nach Frankreich zog, war Gasparo Spontini. Derselbe wurde 1774 zu Majolati im Kirchenstaate als Sohn eines Landwirtes geboren und wurde, wie drei seiner Geschwister, für den Priesterstand bestimmt. Erst nachdem ein Orgelbauer Spontini's musikalisches Talent erkannte, kam er in das Konservatorium Pietà dei Turchini in Neapel, wo Cimarosa seine Ausbildung leitete. Durch einige Kompositionen in ganz Italien schnell bekannt geworden, wurde ihm die Kapellmeisterstelle am Hofe zu Palermo angeboten, woselbst

er dann bis 1802 blieb. Von hier ging er nach Marseille und dann nach Paris, das ihn mit Ruhm, Reichtum und Auszeichnungen aller Art überschüttete. Spontini war wohl auch der Gegenstand heftigster Anfeindungen. Der Groll gegen die italienischen Opernkomponisten erwachte immer von neuem und nachdem zwei Opern: «La finta filosofa» und «Julie» gut aufgenommen wurden, wurde beim dritten Werke: «La petite maison», am 23. Juni 1805 aufgeführt, ein kolossaler Tumult inszeniert, auf der Bühne alles demoliert, so dass die Vorstellung unterbrochen werden musste. Alle diese Feindseligkeiten waren aber zwecklos, denn Spontini wusste sich in der Gunst des Hofes festzusetzen und wurde zum Musikdirektor der Kaiserin Josephine ernannt. Noch höher stieg er aber im Ansehen bei Hof, als er nach dem Siege bei Austerlitz eine höchst überschwängliche Kantate für Napoleon komponierte. Nun wurde auch seiner ferneren Ruhmeslaufbahn kein weiteres Hindernis in den Weg gelegt, und fand seine am 15. Dezember 1707 zum ersten Male gegebene Oper: «Die Vestalin», die schon in ihrem Stoff der kriegerischen Zeit entsprach, und in welcher Spontini den majestätischen, grandiosen Stil der heroischen Oper begründete, enthusiastischen Beifall. Ebenso wurde auch der 1809 vollendete: «Ferdinand Cortez» aufgenommen. Nach dem Sturze Napoleons wurde Spontini von Ludwig XVIII. zum königlichen Compositeur ernannt; in dieser Stellung schrieb er 1819 seine «Olympia», in welcher er den Höhepunkt seines Schaffens erreichte. Im nächsten Jahre ernannte ihn König Friedrich Wilhelm III. zum Generalmusikdirektor in Berlin, und entwickelte er hier eine sehr bedeutende Thätigkeit. Unter seiner Leitung wurde das Opernorchester ein Institut ersten Ranges, aber er trat auch hier für verschwenderische Dekorationspracht und reichste Effektmittel ein. Interessant ist, dass er seine Oper: «Olympia» gegen Webers «Freischütz» 1821 ausspielte, letztere aber als Vertreterin der deutsch-romantischen Kunst einen vollständigen Sieg über die italienische Musik errang. Seine in Berlin geschriebenen Opern waren nur mehr schwache Erzeugnisse, die nur durch die übrigens von der Kritik vielfach bekämpfte Ausstattungspracht einigermassen gehalten wurden. Auch hier wusste er die Gunst des Königs auszunützen, aber es trat doch eine Wendung ein, als Friedrich Wilhelm IV. den Thron bestieg. Er zerwarf sich mit der Generalintendantur der Hofoper und wurde schliesslich wegen Majestätsbeleidigung zu neun Monaten Festungshaft verurteilt, welche Strafe er allerdings nicht abbüsste, da sie ihm der

König im Gnadenwege erliess. Spontini, dem die Universität zu Halle das Doktordiplom, die Berliner Akademie die Mitgliedschaft und endlich viele Potentaten die verschiedensten Orden verliehen hatten, musste aber Berlin verlassen, und er ging nach einem kurzen Aufenthalte in Paris in seine Vaterstadt, wo er, fast taub geworden, den 24. Januar 1851 starb. Man hat Spontini nicht mit Unrecht den «Napoleon unter den Komponisten» genannt, er war so recht, wie Friedrich Brenner *) sagt, «das Echo des kriegsbegeisterten, gloiretrunkenen napoleonischen Cäsarentums. Deshalb verlor seine Schaffenskunst auch das beseelende Element, als er, nach dem Sturze Napoleons, Paris mit Berlin vertauschte: Stimmung, Zeit und Boden waren seinem Genius von da an fremd». In seinen Werken war Spontini das Vorbild der «mit raffinierten Effektmitteln arbeitenden Effektoper», wie sie nach ihm Auber, Halévy und Meyerbeer kultivierten.

Der erste unter den genannten Meistern, gleichwohl Franzose von Geburt, stand in seiner Entwickelung ganz unter dem Einfluss des Italieners Rossini. Am 23. Januar 1784 zu Caën als Sohn eines wohlhabenden Pariser Kunsthändlers geboren, war er anfangs für den Kaufmannsstand bestimmt, entschloss sich aber doch, nachdem seine Begabung immer mehr hervortrat, die Musik als Lebenslauf zu erwählen. Nach einigen Vorstudien bei Boieldieu und Cherubini in die Geheimnisse der Tonkunst eingeweiht, trat er ohne Erfolg mit zwei Opern hervor und begann sich seine Entwickelung erst zu zeigen, als er Rossini und das Musterbild eines schöpferischen Librettisten, Scribe, kennen gelernt hatte. Schon in seinen nächsten, 1824 komponierten Opern: «Le concert à la cour» und «~~Léo ladi~~», welche zu den besten Léocadie Arbeiten im komischen Opernstil gehörten, zeigte sich der mächtige Einfluss dieser beiden Männer, aber einen viel grösseren Schritt machte er in seinem 1825 komponierten Werke: «Maurer und Schlosser», welches seinen Weltruf begründete und auf allen Bühnen der Welt mit grossem Beifall gegeben wurde. Den Höhepunkt erreichte aber Auber mit seiner 1828 erschienenen Oper: «Die Stumme von Portici», welche eine Erregung im französischen Volke erzeugte, wie kein anderes Werk vorher. H. W. Riehl **) sagt hier sehr treffend: «War Rossini der Sänger des süssen Friedensschlummers, so war jetzt Auber der Sänger der aufdämmernden Julirevolution.» Das Volk trat handelnd in den Vordergrund, die Arie tritt zurück und das volkstümliche

*) Handlexikon der Musik. Ph. Reclam, Leipzig.

**) Musikalische Charakterköpfe.

Lied gelangt in bewundernswerter Frische zu berechtigtem Ansehen. Dieser Oper schlossen sich dann würdig an: «Fra Diavolo», «Die Krondiamanten», «Der schwarze Domino», «Des Teufels Anteil», «Der Maskenball» u. m. a., welche Auber in staunenswerter Schnelligkeit komponierte. Es ist jedenfalls hervorzuheben, dass von den 40 Opern, die Auber komponierte, nicht eine missfiel. Seine Werke trugen den Ruhm des Meisters über den ganzen Erdball, aber auch sein Vaterland ehrte in ihm einen der genialsten Tonschöpfer aller Zeiten. 1842 wurde er an Stelle Cherubinis zum Direktor des Pariser Konservatoriums ernannt, 1857 wurde er Hofkapellmeister Napoleon's III., ausserdem war er Mitglied der Pariser Akademie und Besitzer vieler in- und ausländischer Orden. Am 11. Mai 1871, während den Schreckenstagen der Commune, verschied er, ein Meister der neuen französischen Musik, der reichsten Melodik und der glänzendsten Instrumentation.

Jakob Meyer Beer, oder wie er sich später selbst nannte, Giacomo Meyerbeer, ist ein geborener Deutscher, da er am 5. September 1791 zu Berlin als Sohn eines vermögenden Banquiers geboren wurde. Er war für den Kaufmannsstand bestimmt, doch äusserte sich sein musikalisches Talent in so unzweideutiger Weise, dass der Vater beschloss, diese Naturanlagenunter der Leitung Lausca's ausbilden zu lassen. Schon am 14. Oktober 1800 konnte Meyerbeer öffentlich als Pianist auftreten, und die Originalität seiner Fantasien wurde von Abt Vogler und Clementi besonders belobt; der Erstgenannte forderte ihn auf, nach Darmstadt zu kommen, um bei ihm weiter zu studieren. Meyerbeer folgte dieser Einladung und lernte hier einen zweiten Schüler Vogler's, Karl Maria von Weber, kennen. Nach sehr eifrigem Studium begann er zu komponieren, aber seine ersten Opern: «Das Gelübde Jephta's» und »Abimelech» fielen durch. Nach diesem Misserfolge wandte er sich auf den Rat Salieris, den er in Wien kennen gelernt, nach Italien, um eigentlich erst hier zu lernen, für Singstimmen zu schreiben. Dort feierte gerade Rossini seine glänzenden Triumphe und war es auch dieser Meister, der in Meyerbeer's Kompositionsweise einen vollständigen Umwandlungsprozess herbeiführte. Er selbst schrieb darüber: «Italien als Nation hatte endlich das ersehnte Paradies gefunden, es bedurfte nichts zum Glück, als Rossini'sche Musik. Ich war so ganz unwillkürlich in das süsse Tongewebe gezogen und in einen Zaubergarten gebannt, aus dem ich entrinnen wollte und nicht konnte. . . . Dass eine solche totale Umstimmung meines geistigen Le-

bens den wesentlichsten Einfluss auf meine Kompositionsweise haben musste, ist selbstverständlich. Ich wollte nicht Rossini nachahmen und italienisch schreiben wie man annimmt, sondern ich musste so komponieren, wie ich gethan, weil mich mein Inneres dazu trieb». Von seinen zahlreichen italienischen Opern machte besonders «Il crociato in Egitto» Glück, und dieses Werk öffnete ihm auch den Weg nach Paris. Hier hatte, wie schon erwähnt, Auber's «Stumme von Portici» einen vollständigen Umschwung in den Formen der Oper hervorgebracht, und nachdem Weber mit seinem «Freischütz» einen noch weiteren Schritt gethan, fasste Meyerbeer alles, was er bei den drei Nationen erlernt hatte, zusammen und bot in der am 21. November 1831 zu Paris gegebenen Oper: «Robert der Teufel» eine Fülle neuer und fruchtbringender Ideen und Effekte. Das Werk hatte in allen Weltstädten trotz bedeutender Kabalen kolossalen Erfolg. Den Höhepunkt seines Schaffens erreichte aber Meyerbeer mit der einige Jahre später erschienenen Oper: «Die Hugenotten», welche, zu Paris am 29. Februar 1836 zum ersten Male in Szene gehend, seinen Namen auch in Deutschland bekannt machte und ihm zahlreiche Ehrungen in seiner Vaterstadt eintrug. Dieses Werk durfte in Russland nur in Konzertform, in Österreich nur unter dem Namen: «Ghibellinen und Guelfen», in Toscana als: «Gli Anglicani», gegeben werden.

Als Spontini von Berlin scheiden musste, wurde Meyerbeer an seine Stelle berufen, und er schrieb nun in den nächsten Jahren zur Einweihung des neuen Schauspielhauses 1844 die deutsche Oper: «Das Feldlager in Schlesien», welche durch die Mitwirkung der Jenny Lind erhöhtes Interesse gewann, 1846 die Musik zu dem Drama seines Bruders Michel «Struensee», eine sehr schöne, leider nur zu wenig gekannte Komposition, im selben Jahre zur Vermählung des Kronprinzen von Baiern einen «Fackeltanz» und erst am 16. April 1849 erschien seine nächste Oper: «Der Prophet» auf der Pariser Bühne. War im «Robert» der Kampf der beiden Prinzipien des Guten und Bösen, in den Hugenotten der Gegensatz der leidenschaftlichen und zarten Liebe zum religiösen Fanatismus ausgedrückt, so stellte der «Prophet» den Fanatismus des Volkes gegen die politischen Ränke dar. In den letzten Jahren seines Lebens versuchte er sich noch in der komischen Oper, indem er den «Nordstern» mit teilweiser Benützung der Musik zum «Feldlager in Schlesien» und «Le Pardon de Ploermel» schrieb und beide Werke erfolgreich in Paris aufführen liess. Seine letzte Arbeit war

die «Afrikanerin», deren Aufführung er aber nicht mehr erlebte. Er starb nach kurzer Krankheit zu Paris am 2. Mai 1864, und sein Leichnam wurde am israelitischen Friedhofe in Berlin beigesetzt.

Meyerbeers Opern waren keine solchen Meisterwerke wie etwa die Zauberflöte, Fidelio, der Barbier, der Freischütz u. a., da das Festhalten eines einheitlichen Gesichtspunktes ihm fehlte. Er machte der Mode und der Richtung der Geister in den verschiedenen Zeiten und Ländern Konzessionen, sie sind deshalb nicht mustergiltig, aber sie sind dennoch, wie ein Biograph sagt, reich an originell erfundener, mit Feinheit und Grazie ausgeführter Melodik, an pikanter, scharf ausgeprägter, effektvoller Rhythmik, und an einer gewählten, mustergültigen Harmonik und Intrumenstierung. —

Der letzte der genannten Meister in Spontini's Richtung war J. F. Halévy, geboren am 27. Mai 1799 zu Paris. Im Konservatorium daselbst unter Cherubini's Leitung ausgebildet wurde er auch dieses Meisters Lieblingsschüler. 1819 erhielt er den grossen Römer-Preis, welcher ihn verpflichtete, eine Studienreise nach Italien zu unternehmen, woselbst er unter Baini's Anleitung in die Geheimnisse der altitalienischen Kirchenmusik eingeweiht wurde. Auf seiner Rückreise besuchte er Wien, wo er mit Beethoven bekannt wurde. Nach Paris zurückgekehrt, gelang es ihm trotz aller Bemühungen nicht, seine dramatischen Arbeiten auf die Bühne bringen zu können. Erst 1827 erreichte er sein heissersehntes Ziel, aber seine Werke konnten keinen dauernden Erfolg erringen, bis endlich 1835 seine grosse Oper: »La Juive» den Beifall fand, den kein anderes seiner Werke wieder erlangen sollte. Diese Oper gehört auch heute noch dank ihrer melodischen Frische und dramatischen Wirksamkeit zu den gern gehörten Repertoirestücken einer jeden Opernbühne. Im folgenden Jahre erschien die Oper: »L'éclair», welche sich längere Zeit am Repertoire erhielt, alle anderen Opern aber verschwanden von der Bühne. 1826 wurde er Lehrer am Konservatorium, 1829 Chordirektor der grossen Oper in Paris und 1833 an Stelle Fétis Professor für Komposition. Unermüdlich thätig als Komponist, Lehrer und auch als Schriftsteller, zwang ihn 1861 ein altes Brustleiden, nach Nizza zu gehen, woselbst er er am 17. März 1862 starb.

Neben der Richtuug der vorgenannten Meister, welche teils die italienische, teils die grosse Oper vorwiegend pflegten, machten sich in Frankreich drei weitere Richtungen geltend und zwar anf dem Gebiete der komisch-romantischen Oper, auf welchem auch schon die vorhin genannten

Komponisten einiges geliefert hatten, aber doch nicht so tonangebend und bahnbrechend wirkten. Der Begründer der ersten, echt französischen Richtung war F. A. D. Philidor, 1726 geboren. Im Alter von 10 Jahren als Musikpage am Hofe zu Versailles aufgenommen, studierte er bei Cémpra Gesang und Komposition, und als er nach Paris gekommen war, musste er durch Notenabschreiben und Stundengeben sein Leben fristen. Nebenbei pflegte er aber auch das Schachspiel, auf welchem Gebiete er es zur höchsten Meisterschaft in ganz Europa gebracht hat und welches ihn bald der Tonkunst ganz entfremdet hätte. Erst 1754 beschloss Philidor sich der Musik zu widmen, und fünf Jahre später trat er mit seinem ersten dramatischen Werke: «Blaise le savetier» hervor, welches solchen Beifall errang, dass er seinen Zeitgenossen Grétry und Duni gleichgestellt wurde. Seine nächsten Werke: «Le soldat magicien», »Le jardinier et son seigneur» und «Le sorcier» begründeten seinen Ruf immer fester und musste er erst zurücktreten, als Grétry mit seinen später zu erwähnenden Arbeiten immer mehr Boden gewann. Während der Schreckenszeit der Revolution ging er nach London und musste nach dem Frieden von Campoformio erst um die Erlaubnis ansuchen, in die Heimat zurückkehren zu dürfen. Bevor er jedoch sein Vaterland wieder betreten konnte, starb er unerwartet am 31. August 1795. Seine Arbeiten zeichneten sich durch eleganten Stil, Melodienreichtum und durch eine besondere komische Kraft aus und darf er, der leider viel zu wenig bekannt ist, den Ruhm für sich beanspruchen, ein ganz neues Gebiet, das der komischen Oper, erschlossen zu haben. Ihm zur Seite stand P. A. Monsigny, welcher, 1729 geboren, durch die Erfolge der komischen Oper: «La serva padrone» von Pergolese auf das Gebiet der komischen Oper gedrängt, bei Gianotti Harmonielehre und Komposition studierte und schon 1759 mit einem Werke: «Les Aveux indiscrets» hervortreten konnte. Diese, wie die in rascher Folge erschienenen Opern: «Le Maître en Droit et le Cadi dupé», »On ne s'avise jamais de tout», «Le Roi et le Fermier» u. a. m. fanden durch ihre lebendige und anziehende Ausdrucksweise den ungeteiltesten Beifall. Nach Piccini's Tode Direktor des Konservatoriums, starb er am 14. Januar 1817.

Der dritte Meister, der hier an dieser Stelle Erwähnung verdient, war Nikolaus D'Alayrac, geboren 1753 in Mouret bei Toulouse, gestorben am 27. Februar 1809 in Paris. Hofrat Prof. Dr. Hanslick *) sagt über ihn: «Ein echter Sohn

*) Musikalisches zur Centenarfeier der Revolution. Neue freie Presse. Wien, 19. Juli 1889.

des französischen Südens, hat D'Alayrac der altheimischen Romanze, diesem edlen Nachhall aus der Zeit der Troubadours, auf der französischen Bühne das Bürgerrecht verschafft. In diesem eng begrenzten Genre blieb er stets Meister und seines Erfolges sicher. Gleich wie man von Donizetti behaupten kann, dass in jedem, selbst dem letzten und leersten seiner Werke, wenigstens eine schöne Arie, in der unscheinbarsten Leistung Auber's ein pikanter Chanson zu finden ist, so wusste auch D'Alayrac das beste wie das unbedeutendste seiner Werke zumindest mit einer hübschen Romanze auszustatten. Das hielt seinen Namen wach in aller Mund, das machte ihn zum Liebling des Volkes, zu einem wahrhaft populären Künstler, der übrigens in seinen besten Opern, wie: «Camille», «Léon» nud «Der Turm von Wiener Neustadt» auch als musikalischer Dramatiker sich von der besten Seite zu zeigen wusste und bewies, dass auch ernster Ton, wirklich dramatisches Leben, ja mitunter sogar leidenschaftlicher Schwung seinem Talent nicht fehle».

Neben dieser echt französischen Richtung machte sich die zweite, von Gluck, Mozart und Cherubini beeinflusste bemerkbar und darf als deren Begründer A. E. M. Gretry angesehen werden. 1741 zu Liège in Belgien geboren, erhielt er seine erste musikalische Ausbildung im Kollegialstifte St. Denis und beabsichtigte dortselbst, sich seiner schönen Stimme wegen zum Sänger ausbilden zu lassen, wurde von diesem Vorhaben aber durch ein beginnendes Brustleiden abgehalten. Er wendete sich daher der Komposition zu und vom Domcapitel in das Lütticher Kollegium nach Rom entsendet, hatte er hier reichliche Gelegenheit eifrigst zu studieren, so dass er bald imstande war, kleinere Orchesterstücke und Intermezzi zu komponieren. Nun drängte es ihn nach Paris, und reiste er auch über Genf, wo er Voltaire kennen lernte, dahin, um daselbst schon 1768 mit einer sehr hübschen zweiaktigen Oper: «Le Huron» vielen Beifall zu erregen. In der Sympathie des Volkes wie des Hofes immer höher steigend, setzte seinen rauschenden Erfolgen auf dem Gebiete der grossen Oper erst Gluck, der 1779 seine «Iphigenie in Tauris» zu Paris in Szene setzte, ein zeitweiliges Ende. Nicht jeder Künstler hat die Begabung, in einem solchen Falle sofort ein anderes Gebiet zu betreten, Gretry aber wandte sich rasch entschlossen der komischen Oper zu und seine Arbeiten: «Le Jugement de Midas», «L'Amant jaloux», «Les Evénements imprevus» sicherten ihm schnell wieder den alten Ruhm. Als dann die Revolution

hereinbrach, verlor Grétry sein ganzes Vermögen, und als ihm der Tod auch noch seine drei Töchter raubte, alterte er schnell und so sehr er sich auch bemühte, das Beste zu leisten, konnte er es zu keinem grossen Erfolge mehr bringen. Nur in den letzten Jahren seines Lebens leuchtete sein Glücksstern noch einmal auf, indem in der Zeit des Konsulates und des Kaiserreiches seine Werke, neu einstudiert, das Repertoire der Pariser Oper wieder beherrschten. Als Mitglied der Akademie, Professor und Mitdirektor des Konservatoriums erfolgreich thätig, zog er sich schliesslich nach Ermonville, in die Eremitage J. J. Rousseau's zurück und starb daselbst am 24. September 1813. Die königliche Akademie



~~E. H. Méhul~~ Meyerbeer

hat vor wenigen Jahren ein Preisausschreiben für die beste Arbeit über den grossen Sohn ihres Landes erlassen; der Preis wurde Michael Brenet zuerkannt, dessen Werk: «Grétry, sa vie et ses oeuvres», das Lebensbild des Meisters nach dem verlässlichsten Quellenmateriale behandelt.

In Gretry's Sinne komponierte Nicolò d'Isouard, geboren 1775 auf der Insel Malta als Sohn eines Kämmerers des Maltheser Ordens, anfangs für den Seedienst bestimmt, dann in mehreren Bankhäusern zu Palermo und Neapel thätig,

1795 endlich, nachdem er heimlich Musikstudien betrieben, in Livorno mit seiner ersten Oper: «Artaserse» hervortretend. Nachdem sich sein Erstlingswerk einer glänzenden Aufnahme erfreut hatte, wurde er nach Malta als Organist und Kapellmeister zurückberufen, ging aber 1799 nach Paris, wo seine nun folgenden Werke «Michelange», «Le medecin turc», «Intrigue aux fenêtres», «Cendrillon», «Jeannot et Collin», «Joconde» und «Aladin ou la lampe merveilleuse» eine geradezu begeisterte Aufnahme fanden. Mit einer unerschöpflichen Phantasie begabt, verstand er die italienische Richtung mit der französischen trefflich zu vereinigen und wurde er für lange Zeit der «Allerweltsliebling». Die grossen Einnahmen, die seine Werke erzielten, veranlassten ihn leider, ein leichtes Leben zu beginnen und war sein frühzeitiger, am 23. März 1818 erfolgter Tod eine Folge unmässig genossener Freuden dieses Daseins.

Der dritte Meister, der in dieser Zeit und in der das Italienische mit dem Französischen verbindenden Richtung thätig war, ist E. H. Méhul, 1763 zu Givet in Frankreich als Sohn eines armen Kochs geboren. In seinen Musikstudien Autodidakt, wusste er es nach kurzer Zeit doch schon so weit zu bringen, dass er Organist in seiner Vaterstadt wurde und viele Leute aus der Umgegend herbeiströmten, um seinen meisterhaften Orgelvorträgen zu lauschen. Endlich nahm sich der Prior des Klosters Lavaldieu seiner an und sorgte für seine weitere Ausbildung, welche dem deutschen Chordirigenten W. Häuser übertragen wurde. Bald darauf drängte es ihn, Paris, das Ziel aller Franzosen zu sehen und wurde dieser Wunsch durch einen musikliebenden Offizier, der ihn mitnahm, erfüllt. Hier war gerade der Streit der Gluckisten und Piccinisten heftig entbrannt und Méhul konnte der ersten Aufführung der «Iphigenie in Tauris» beiwohnen. Als es ihm gelang, die Freundschaft Gluck's zu erwerben und er sich dadurch mitten in das musikalische Treiben der französischen Hauptstadt versetzt sah, regte sich in ihm ebenfalls der dramatische Schaffenstrieb und unter der Leitung Gluck's schrieb er die drei Opern «Psyche», «Anakreon» und «Lausus et Lydie», die er jedoch selbst nur als Vorstudien bezeichnete und nicht zur Aufführung einreichte. Sein viertes Werk: «Alonzo et Cora» wurde von der Verwaltung der grossen Oper angenommen; bevor es aber in Szene gesetzt wurde, feierte er in der komischen Oper mit seiner: «Euphrosine et Corradin» die glänzendsten Erfolge und sicherte ihm die schöne Melodieführung, die glänzende Intrumentierung und die treffliche Charakterzeichnung der

Ehrenplatz neben den besten Meistern seines Vaterlandes. Seine folgenden Werke: «Horatius Cocles», «Doria», «La caverne», «La chasse du jeune Henri» u. s. w. gingen in dem lebhaften Parteigetriebe der grässlichen Revolutionszeit fast spurlos vorüber, ja sogar die letzte Oper, welche eine Episode aus der Jugend Heinrichs IV. von Frankreich behandelte, wurde ausgepfiffen und wurde an dem Abend der Aufführung nur die Ouverture dreimal wiederholt. Er zog sich darauf von der Opernproduktion zurück und widmete seine ganze Thätigkeit der Organisation des Konservatoriums. Erst 1799 trat er wieder mit einer neuen Oper: «Ariodont» hervor, aber weder diese, noch die folgenden: «Bion», «Epicure», «Irato», «Une folie», «Le tresor supposé», «Joanna», «L'heureux malgré lui» u. s. w. konnten sich eines ähnlichen Erfolges rühmen, wie «Euphrosine et Conradin». In den letztgenannten Werken versuchte er, die Italiener Paesiëllo, Cimarosa und andere, welche in Frankreich immer mehr Boden gewannen, zu verdrängen, aber es gelang ihm dies ebensowenig, als er später die gefährliche Nebenbuhlerschaft Cherubini's und Spontini's beseitigen konnte. Es ist jedenfalls merkwürdig, dass seine Oper: «Joseph in Ägypten», welche in Deutschland den wohlverdienten Beifall fand und noch heute gern gesehen wird, in Frankreich nur einen Achtungserfolg errang. Die letzten Misserfolge veranlassten ihn, sich von der Oper gänzlich zurückzuziehen. Auch nötigte ihn ein überhandnehmendes Brustleiden, Paris zu verlassen und in der Provence Heilung zu suchen. Im Herbst des Jahres 1817 wieder nach Paris zurückgekehrt, starb er daselbst am 18. Oktober desselben Jahres, tief betrauert nicht nur als Musiker, sondern auch als Mensch, dessen treffliche Charaktereigenschaften ihm die Hochachtung all jener, mit welchen er in Verkehr getreten, sicherten. —

Die dritte Richtung der französischen Oper, welche vorwiegend romantischer Natur war, begründete A. F. Boieldieu, 1775 zu Rouen geboren, als Sohn des Sekretärs des Erzbistums. Frühzeitig erhielt er schon Unterricht in der Musik von dem Domorganisten Broche, einem Trunkenbold und sehr jähzornigen Mann, so dass sich Boieldieu diesem tyrannischen Meister durch die Flucht nach Paris entzog. Hier fand er in der Gattin seines Onkels Mollieu eine zärtlich besorgte mütterliche Freundin, die seine Neigung zur Musik unterstützte und ihm hauptsächlich Gelegenheit verschaffte, in der Oper die Werke Grétry's, D'Alayracs und Méhuls zu hören. Die Gräuel der Revolution trieben ihn in seine Vaterstadt zurück, wo er 1793 seine komische Oper: «La fille

coupable» zur Aufführung bringen lässt und durch dieses Werk die gespanntesten Erwartungen auf die Zukunft des jungen Meisters erregt. Nachdem er auch ein zweites Werk: «Rosalie et Mirza» mit grossem Erfolg in Szene gesetzt hat, geht er wieder nach Paris, wo ihn der Sänger Garat mit Jodin, Rode, Méhul und Cherubini bekannt macht und er durch Komposition mehrerer Romanzen mit Harfenbegleitung, einer damals in den Pariser Salons sehr beliebten Kunstgattung, sich einen klangvollen Namen zu verschaffen weiss. Die Bekanntschaft mit den hervorragendsten Meistern ermöglicht auch seine Ernennung zum Professor des Klavierspieles am Konservatorium und die Annahme seiner Werke: «La dos de Lucette», 1795, «Zoraïme et Zulnare», 1798, und «Le Calif de Bagdad», von welchen namentlich letzteres schnell beliebt wurde. Eine unglückliche Ehe mit einer leichtfertigen Tänzerin zwang ihn, Paris zu verlassen, und er folgte einer Aufforderung des Kaisers Alexander von Russland, der ihm die Stellung eines Hofkapellmeisters antrug. In Petersburg verblieb er bis zum Jahre 1810, dann kehrte er wieder nach Paris zurück, wo er seine berühmten Opern: «Jean de Paris» und «La Dame blanche» schrieb. Über die erstgenannte der Opern schreibt Schumann in seinem «Theaterbüchlein» 1847—50: «Eine Meisteroper, zwei Akte, zwei Dekorationen, zwei Stunden Zeitlänge — alles trefflich geraten. Jean de Paris, Figaro und Barbier, die ersten komischen Opern der Welt, nur die Nationen der Komponisten zurückspiegelnd.» «Die Weisse Dame», am 10. Dezember 1825 am Théâtre royal de l'Opéra in Paris zum erstenmal gegeben, beurteilt Karl Maria von Weber mit den Worten: «Seit Figaro's Hochzeit ist keine komische Oper geschrieben worden wie diese». Die Oper, die bereits mehr als tausend Aufführungen in Paris erlebt hat, brachte im ersten Jahre eine Einnahme von einer Million Francs. Karl Friedrich Wittmann*) sagt mit Recht: «Sie bildet den Höhepunkt von Boieldieu's Schaffenskraft, sowie denjenigen der gesamten komischen Oper der Franzosen überhaupt.» Schon 1817 zum Direktor des Pariser Konservatoriums an Méhuls Stelle ernannt, starb Boieldieu am 8. Oktober 1834 auf seinem Landgute Jarcy bei Paris, nachdem er sich sieben Jahre vorher mit einer langjährigen Petersburger Freundin, der Sängerin Desoyres Bertin sehr glücklich vermählt hatte.

Der letzte Meister, den wir hier nennen wollen, ist L. J. F. Hérold, 1791 von deutschen Eltern in Paris geboren. 1806 im Pariser Konservatorium aufgenommen, vol-

*) Wien, neue freie Presse.

lendete er seine Studien unter Méhul und erhielt 1812 den Römerpreis, welcher ihn verpflichtete, 3 Jahre in Italien zu verbringen. Auf seiner Rückreise berührt Hérold auch Wien, wie der treffliche französische Musikhistoriker in einer Reihe interessanter Artikel erzählt, welche Hofrat Hanslick «Jene interessanten Blätter, die zusammen gehalten mit B. Jonoin's älterer biographischer Skizze, ein vollständiges Bild von der Jugendzeit des leider so früh verstorbenen geistvollen Komponisten geben», nennt. «Das Reisen hatte damals seine Schwierigkeiten. Europa stand neuerdings in Brand durch die Rückkehr Napeleons von Elba, und Italien war wieder ein Schlachtfeld, auf welchem die Soldaten Murat's sich in Toscana und im Kirchenstaate mit den österreichischen Armeen schlugen.» Von Rom aus gelangt er über Neapel, Bologna, Florenz, Venedig, sich an den Anführer einer Schleichhändlerbande anschliessend, nach Wien, wo ihm durch die Vermittlung des Hofkapellmeisters Salieri, die Passlosigkeit nachgesehen wird. Hier in Wien verkehrt er mit Salieri, dessen heute schon lange überlebte Opern er entzückend findet, mit Hummel und anderen, nur mehr dem Namen nach gekannten Meistern, auch an Beethoven hat er eine Empfehlung, wagt es aber nicht, den berühmten Künstler, der ihm «wild» vorkommt, aufzusuchen. Nach Paris zurückgekehrt, wird er 1820 Accompagnateur der unter der Leitung der berühmten Sängerin Catalani stehenden italienischen Oper, 1826 schreibt er seine Oper: «Maria», die sich eines grossen Beifalls zu erfreuen hat, 1827 wird er Gesangchef der Grossen Oper, und nachdem mehrere Werke, meistens des unglücklichen Textes wegen, nur vorübergehende Aufmerksamkeit erregt hatten, tritt er 1831 mit seiner Oper: «Zampa» auf, welche alle andern Werke in den Schatten stellt und seinen Ruf weit über die Grenzen Frankreichs hinaus begründet. Sein Schwanengesang ist die graziöse Konversationsoper: «Le Pré aux clercs» (Der Zweikampf) 1832, deren Aufführung er aber nicht mehr erlebte. Er starb am 19. Januar 1833 und wurde auf dem Père-Lachaise neben seinem geliebten Meister Méhul begraben. Wie die Arbeiten Boieldieu's, wirken seine Opern ebenfalls durch pikante und blendende Melodik, reiche Harmonik und besonders glänzende Instrumentation.

Dreizehntes Kapitel.

Karl Maria von Weber.

Karl Maria von Weber, dessen Namen wir, wie C. F. Wittgenstein sehr treffend sagt, an der Grenzscheide des in seiner höchsten Blüte ersterbenden Klassicismus und der aufblühenden Romantik begegnen, stammt aus Niederösterreich, da einer seiner Urahnen, Johann Baptist von Weber, niederösterreichischer Regierungskanzler unter Kaiser Ferdinand II. (1619—1637) schon 1568 durch Maximilian II. geadelt und 1622 in den Freiherrnstand erhoben wurde. Ein Nachkomme dieses Mannes war Franz Anton von Weber, der Vater des Komponisten. Franz war ein sehr unstäter Charakter, der zuerst als Lieutenant in der kurpfälzischen Armee dienend, 1758 Amtmann und Hofkammerrat des Fürstbischofs von Hildesheim wurde, 1778 aber eine Kapellmeisterstelle in Lübeck annahm, dieselbe 1779 mit einem gleichen Posten in Eutin vertauschte und seit 1787 das ganze Deutsche Reich als Theaterunternehmer durchzog. In so unstäten Verhältnissen kam Karl Maria von Weber wenige Tage vor dem 18. Dezember 1786 zur Welt, da das Taufbuch der Stadt Eutin nachweist, dass das Kind daselbst am 20. Dezember 1786 getauft wurde. Von einem regelmässigen Schulbesuche oder einer grundlegenden Bildung des jugendlichen Geistes konnte natürlich nicht die Rede sein. Merkwürdigerweise machte Karl, der von seinem Vater, wie sein Bruder Fridolin, den ersten Unterricht in der Musik erhielt, gerade darin so wenig Fortschritte, dass der Freiherr oft ausrief: «Du kannst vielleicht alles werden, aber ein Musiker wirst du nimmermehr!» Trotzdem wurde der Plan, aus Karl einen Musiker zu machen, festgehalten und dieser 1796 zu dem Pianisten Heuschkel nach Hildburghausen gesendet, dessen treffliche Unterrichtsmethode Weber später mit den Worten anerkannte: «Den wahren Grund zur deutlichen, charaktervollen Spielart auf dem Klaviere und gleiche Ausbildung beider Hände habe ich dem braven, strengen und eifrigen Heuschkel zu verdanken.» Im folgenden Jahre musste

Weber Hildburghausen wieder verlassen, um seinem Vater nach Salzburg zu folgen. Hier begann er bei Michael Haydn, dem trefflichen Kontrapunktiker, zu studieren und konnten als die ersten Früchte dieses Unterrichtes «Sechs Fughetten» erscheinen. Da bei dem Knaben die dramatische Begabung hervortrat, riet Michael Haydn eine Reise nach München, welches damals eine ausgezeichnete Pflegestätte der Musik,



besonders aber der Oper war. Ende des Jahres 1798 sehen wir daher Vater und Sohn in München anlangen und wird letzterer dem Unterrichte des Opernsängers Wallishauser und des Klavierlehrers Kalcher anvertraut. Kurze Zeit darauf konnte Karl wieder eine Reihe hübscher Kompositionen und auch sogar zwei Opern: «Die Macht der Liebe und des Weines» und «Das stumme Waldmädchen» aufweisen. Über

letztgenannte Oper schreibt Weber selbst: «Ich schrieb die vom Ritter von Steinberg gedichtete Oper: «Das Waldmädchen», welche im November 1800 in Freiberg (wohin er unterdessen übergesiedelt war) gegeben wurde und dann später sich weiter verbreitete, als mir lieb sein konnte, da es ein höchst unreifes, nur vielleicht hin und wieder nicht ganz von Erfindung leeres Produkt war, von dem ich namentlich zwei Akte in zehn Tagen geschrieben hatte. Sie war eine der vielen unseligen Folgen der auf ein junges Gemüt so lebhaft einwirkenden Wunderanekdoten von hochverehrten Meistern, denen man nachstrebt».

Als Weber nach Freiberg gezogen, hätte er sich bald einem andern Berufe gewidmet. Es entstand in ihm die Idee, dem damals von Senefelder erfundenen Steindrucke durch Erfindung einer einfacheren, zweckmässigeren Maschine den Rang abzulaufen und wollte er den Steindruck im Grossen betreiben. Bald jedoch befriedigten ihn die mechanischen Weitläufigkeiten, die jedem Handwerk mehr oder weniger anhaften, nicht und wendete er sich nun mit verdoppeltem Eifer dem früher gewählten Berufe zu. Ein nochmaliger Aufenthalt in Salzburg ermöglichte für kurze Zeit die Fortsetzung der Studien bei Michael Haydn, deren Resultat: «Six petites pièces à quatre mains» und die in Verlust geratene Oper: «Peter Schmoll und seine Nachbarn» waren. Nach einigen Kunstreisen in mehrere deutsche Städte, wo überall sein ausgezeichnetes Klavierspiel und der eigene Vortrag seiner Lieder vielen Beifall fand, wandte er sich nach Wien, nach dem Brennpunkte alles musikalischen Lebens, in der Hoffnung, hier bei Joseph Haydn Unterricht nehmen zu können. Wenn sich diese Hoffnung allerdings als trügerisch erwies, fand er hier doch einen trefflichen Meister in Abbé Vogler, der sehr bald die Lücken in Webers Ausbildung fand. Er riet vor allem das Aufgeben jeder selbstschöpferischen Thätigkeit und das Studium der alten Meister. War Weber dieses Verzichtleisten auch schwer, so gehorchte er doch seinem Lehrer und gar bald zeigten sich die schönsten Früchte des eifrigen Studiums.

Im Sommer 1804 erhielt Weber auf die Empfehlung Voglers die Stelle eines Orchesterdirektors am Theater zu Breslau und hier wollte er zeigen, was er zu leisten imstande sei. Er sah es sofort als seine Hauptaufgabe an, das Repertoire durch klassische Opernwerke zu vergrössern, das Sänger- und Orchesterpersonal zu verstärken, aber man bezeichnete seine Thätigkeit als verschwenderisch und als eine Jagd nach Idealzuständen, die nicht erreicht werden

könnten, und er zog es vor, den Platz seinen Gegnern, welche die opferwillige Arbeitskraft Webers nicht anerkennen wollten, schon im Jahre 1806 zu räumen. Nun aber trat die Not an den jungen Meister heran, das ruhelose Umherwandern des Vaters, der nun auch zu kränkeln begann, hatte eine bedeutende Schuldenlast aufgetürmt, und nun kam auch noch die Brotlosigkeit dazu, das Elend zu vermehren. In dieser traurigen Situation war es ein Glück, dass der Prinz von Württemberg, der Musik und Theater über alles liebte, die beiden Weber zu sich nahm und Karl zum Musikintendanten machte. Dieses Glück währte nicht lange, die Kriegsunruhen veranlassten die Auflösung der Kapelle und wurde Karl von seinem Gönner an dessen Bruder, den Prinzen Ludwig in Stuttgart empfohlen, der ihn als Privatsekretär und Musiklehrer seiner Kinder anstellte. Nun begann ein Leben, das den jungen Künstler bald in eine sehr schiefe Lage gebracht hätte. Prinz Ludwig, der stets von Gläubigern aller Art bedrängte Bruder des Königs, hatte die Söhne einiger reichen Familien gegen hohe Bezahlung dadurch vom Militärdienst befreit, dass er sie in den Hofdienst einzeichnete. Weber hatte als Geheimsekretär die Aufgabe, die Verhandlungen zu leiten und die Summen einzuschreiben. Als die schmutzige Sache aufkam, wurde Weber verhaftet, und nach wenigen Verhören, die seine Schuldlosigkeit gefunden, mit seinem Vater über die Grenze expediert. Ein Beweis, dass unser Meister aus dem Gebahren seines Fürsten keinen Vorteil gezogen hatte, war durch die Thatsache gefunden, dass seine Schulden, statt sich zu vermindern, nur bedeutend gestiegen waren, was durch die Lebensweise in der Umgebung des Fürsten, der den Sekretär immer für die Auslagen der Reisen selbst aufkommen liess, hervorgerufen wurde. Weber schreibt selbst darüber in sein Tagebuch: «Da mit dem 26. Februar des Jahres 1810 eine neue Lebensepoche für mich begann, so rechne ich den Anfang des Jahres von diesem Zeitpunkte an. Gott hat mich zwar mit vielem Verdrusse und Widerwärtigkeiten kämpfen lassen, aber doch auch immer auf gute Menschen geführt, die mir das Leben wieder wert machten. Ich kann mit Beruhignng und Wahrheit sagen, dass ich in den zehn Monaten besser geworden bin; meine traurigen Erfahrungen haben mich gewitzigt, ich bin endlich in meinen Geschäften anhaltend fleissig geworden.»

Durch Kapellmeister Donzi hatte Weber Empfehlungsbriefe nach Mannheim und Heidelberg erhalten und wandte er sich zuerst nach Mannheim, wo er mit dem Juristen und

Musikhistoriker Gottfried von Weber innige Freundschaft schloss und hier eine grosse Anzahl herrlicher Lieder schuf. Von Mannheim ging er nach Darmstadt, wo er wieder Abbé Vogler's Schüler wurde und sich mit Meyerbeer befreundete. Hier begann er auch seine schriftstellerische Thätigkeit, indem er musikalische Aufsätze in verschiedenen Zeitungen erscheinen liess und auch einen Roman: «Künstlers Erdenwallen» begann, welchen er aber nicht vollendete. In Darmstadt komponierte er sodann seine 6 Sonaten für Klavier und Violine, ein Klavierkonzert und die Oper: «Abu Hassan», in Frankfurt a. M. leitete er eine sehr erfolgreiche Aufführung seiner «Silvana», die er in Stuttgart überarbeitet hatte, machte dann weite Kunstreisen, auf welchen sein vollendetes Spiel und seine einnehmende Persönlichkeit grossen Beifall fanden und ging endlich nach Berlin, wo er von Meyerbeers Eltern, dem Professor Lichtenstein und dem Fürsten Radziwill überaus freundlich aufgenommen wurde. Nachdem er hier sein Es-dur Klavierkonzert geschrieben, folgte er einer Einladung des Herzogs August von Gotha und ging dann nach Prag, wohin er als Orchester-Dirigent berufen wurde.

Hier stand er nun vor einer Aufgabe, deren Grösse und Bedeutung er wohl ermessen konnte. Er sollte hier sein Ideal, die Begründung einer deutschen Oper, erreichen und gab es nun durch die Korrespondenz mit zu engagierenden Mitgliedern, durch Schaffung von Gesetzen für Chor und Orchester, durch die Ordnung der gänzlich verwahrlosten Bibliothek so viel Arbeit, dass er täglich von 6 Uhr morgens bis 12 Uhr nachts arbeitete. Trotz dieser rastlosen Thätigkeit hatte er doch noch Zeit, mit Prag's bedeutenden Persönlichkeiten in Verbindung zu treten, und die Beziehhungen zu Clemens Brentano und Ludwig Tieck bereiteten seine Neigung für das Romantische vor. Noch mächtiger ergriffen ihn aber die Befreiungskriege, welche damals die deutsche Nation «aus dem Gröbsten herauszuhauen» begannen. Auf dem Jagdschlosse Tonna, wohin ihn Herzog von Gotha für kurze Zeit geladen hatte, schrieb er unter dem Eindruck der politischen Bewegung, die ganz Deutschland ergriffen hatte, die Männerquartette: «Lützow's wilde Jagd» und das «Schwertlied» und nach Prag zurückgekehrt, vollendete er den Cyclus: «Leyer und Schwert», die, wie Nohl sagt, «den hohen Geist der Befreiungskriege für immer künstlerisch gefestet haben». Die Lieder wurden allerorts mit Begeisterung aufgenommen, noch mehr aber entzückte die von Weber nach der Schlacht von Waterloo 1815 komponierte Kantate: «Kampf und Sieg». Unterdessen waren

die Verhältnisse in Prag immer unleidlicher geworden. So sehr Weber als Komponist anerkannt wurde, so wenig beachtete man seine Bestrebungen auf dem Gebiete der deutschen Oper und schrieb er darüber: «Das Böhmerland ist ein wahres geistiges Spital für mich geworden.» Als ihm aber die städtische Verwaltung die Unzufriedenheit über seine Thätigkeit aussprach, nahm er Ostern 1816 seinen Abschied und ging vorläufig nach Berlin, wo er im Hause seines Freundes Lichtenstein seine Klaviersonaten in Cis-dur und D-moll schrieb.

Nachdem er sich mit der schon von ihm nach Prag engagiert gewesenen Sängerin Karoline Brandt verlobt hatte, nahm er den vorteilhaften Ruf als königlich sächsischer Kapellmeister in Dresden an und trat diese Stellung im Januar 1817 an. Hier hatte nun Weber wieder einen sehr schweren Stand. Die italienische Oper war bei Hof sehr beliebt und beherrschte auch vollständig das Repertoire; die Berufung Webers war nur dem Wunsche des Publikums, das auch eine deutsche Oper hören wollte, zuzuschreiben. Er schrieb damals: «Die Herren Italiener lassen natürlich Himmel und Hölle los, um mich und die ganze deutsche Oper zu vertreiben, sie finden aber an mir einen Klotz». Von besonderer Wichtigkeit für Weber war die Bekanntschaft des Dichters Friedrich Kind, welcher ihm die schon 1810 auf dem Stifte Neuburg im Neckarthale gefundene Sage vom Freischütz in einem Zeitraum von neun Tagen in ein Libretto umarbeitete und dadurch Weber Gelegenheit gab, sein unvergängliches Meisterwerk zu schreiben.

Am 4. November 1817 liess er sich mit Karoline Brandt trauen, und fallen in die erste Zeit seiner Ehe die Jubel-Ouverture, einige Quartette und Volkslieder, die «Aufforderung zum Tanz», die «E-dur Polonaise» und am 13. Mai 1820 war der «Freischütz» vollendet. Er sandte die Partitur sofort nach Berlin an den Grafen Brühl und folgte in wenigen Tagen darauf die ebenfalls fertiggestellte kleinere Oper: «Preciosa», welche dem «Freischütz» den Boden vorbereiten sollte; die letztgenannte wurde am 14. März, die erstere am 18. Juni 1821 im Berliner Opernhause zum erstenmal aufgeführt und zwar der «Freischütz» unter einem Jubel ohne Gleichen. Köstlin sagt sehr treffend: «Recht eine Perlenschnur von Volksliedern, welche auf's glücklichste den Ton und die Beleuchtung des sonnigen Landes am Ebro, so wie die Romantiker davon träumten, getroffen haben, ist das Schauspiel: «Preciosa». Das deutsche Volk fühlte die Wahrheit der Waldstimmung auch aus der spanischen

Verkleidung heraus. Die Lieder schlugen durch. Aber «ins Schwarze» hat erst der «Freischütz» getroffen; der deutsche Waldeszauber, die Keuschheit deutscher Liebe, das Leben und Treiben des Volkes tönt uns in Weisen von unnachahmlicher Frische, Volkstümlichkeit und kräftiger Herzlichkeit im «Freischütz» entgegen. Es ist der «Freischütz» ein lyrisches Volksstück, das, wenn man es der melodramatischen Elemente entkleidet, dem echt deutschen Liederspiel nicht fern steht: Nicht weil er eine romantische Oper ist, sondern weil darin gerade das grunddeutsche Volksgefühl, aus dem die Romantik ursprünglich hervorgewachsen ist, zum Klang geworden ist, weil das Volk in jedem Ton den eigenen Herzschlag erkannte, deswegen gewann der «Freischütz» diesen ungeheueren Erfolg, diese grosse Popularität, wie sonst keine Oper . . . Zu dem echt volkstümlichen Grunde, der trefflich entworfenen Handlung, der Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit der Typen des deutschen Volkslebens, die auf einmal an die Stelle der «Sängerschablonen» treten, kommt noch die Meisterschaft der dramatischen Charakteristik, vermöge welcher Gestalt und Handlung mit einer Treue und Schärfe musikalisch gezeichnet sind, wie es noch nicht dagewesen war. Hier kam Weber die Farbentiefe, die ihm eignete, zu gute: Die reiche Mischung von Gegensätzen, der schroffe Wechsel der Gedanken, das brennende, stark aufgetragene Kolorit, was alles bei den «Aquarellen» seiner Salonmusik zu scharf schien, hier bei den Lampen that's ungeheuere Wirkung. Der «Freischütz» ist die erste eigentliche Volksoper der Deutschen seit der «Zauberflöte» und dem «Fidelio».

Die Opposition der Italiener war nun gründlich besiegt, und Weber war der Held des Tages. Er konnte mit Recht an seine Frau schreiben, als er nach Wien fuhr, um hier seinen Freischütz mit der jungen Wilhelmine Schröder-Devrient vorzuführen: «Man empfängt mich überall wie ein Wundertier». Leider begann Weber nun zu kränkeln und in diesem Zustande schrieb er sein nächstes Werk: «Euryanthe», von dem er selbst sagte, dass es «einfach ernstes Werk, das nichts als Wahrheit des Ausdruckes der Leidenschaft und der Charakterzeichnung sucht und der mannigfachen Abwechslung und Anregungsmittel entbehrt» sei. Das Werk, das für Wien geschrieben war, ging am 25. Oktober 1823 in Szene und erregte sehr geteilte Empfindungen. Während einige der Komposition Mangel an Einheit und Klarheit der Melodie zum Vorwurf machten, begrüssten andere die «Euryanthe» als ein erhabeneres Werk als den «Fidelio».

Der goldene Mittelweg ist auch hier der richtige. Die «Euryanthe» ist eine der genialsten Schöpfungen Weber's, wodurch er sich in die Herzen der Kunstverständigen fest eingenistet hat, im Volk lebt er vielmehr durch den «Freischütz». 70 Jahre sind nun seit der ersten Aufführung verstrichen, die «Euryanthe» ist aber nie in das Fleisch und Blut der deutschen Nation übergegangen, sie war ein Schmerzenskind Webers.

Im Juli 1824 leitete er das grosse Musikfest in Quedlinburg zur hundertjährigen Geburtstagsfeier Klopstock's, darauf ging er nach Marienbad, um seine sehr angegriffene Gesundheit herzustellen. Von daselbst nach Dresden zurückgekehrt, fand er den Auftrag des Direktors Kemble des Londoner Coventgardentheaters, für England eine Oper zu schreiben. Mit dem Aufwand seiner ganzen Kräfte schrieb er noch sein letztes dramatisches Werk, den «Oberon», von welchem Richard Wagner sagt: «Nie ist, so lange es Opern gibt, ein Werk verfasst worden, in welchem die inneren Widersprüche des Genres von einem gleichbegabten, tiefempfindenden und wahrheitsliebenden Tonsetzer bei edelstem Bestreben, das Beste zu erreichen, konsequenter durchgeführt und offener dargelegt worden sind. Diese Widersprüche sind: absolute, ganz für sich allein genügende Melodie und durchgehends wahrer dramatischer Ausdruck. Hier musste notwendig eines geopfert werden, die Melodie oder das Drama. Rossini opferte das Drama; der edle Weber wollte es durch die Kraft seiner sinnigeren Melodie wieder herstellen. Er musste erfahren, dass dies unmöglich sei. Müde und erschöpft von der qualvollen Mühe seiner Euryanthe versenkte er sich in die weichen Polster eines orientalischen Märchentraumes; durch das Wunderhorn Oberons stiess er seinen letzten Seufzer aus». Die ersten zwölf Vorstellungen unter persönlicher Leitung des Komponisten im April 1826 hatten endlosen Beifall und anerkennen alle Völker heute noch dieses letzte Vermächtnis des Meisters mit dankbarem Sinn.

Bevor wir die letzten Tage des Meisters schildern, soll dessen Bedeutung auch auf anderen, als den dramatischen Gebieten hervorgehoben werden. Es wird so oft geschrieben und gesagt, dass Weber der erste Romantiker war, ohne die Bedeutung dieses Wortes eigentlich zu erklären. Als die beiden Brüder August Wilhelm und Friedrich von Schlegel im Vereine mit Ludwig Tieck und Friedrich Novalis die romantische und mittelalterliche Poesie der Gegenwart näher rückten, bezeichnete man sie im Gegensatz zu Schiller und Goethe als Romantiker, während die letzteren in ihren

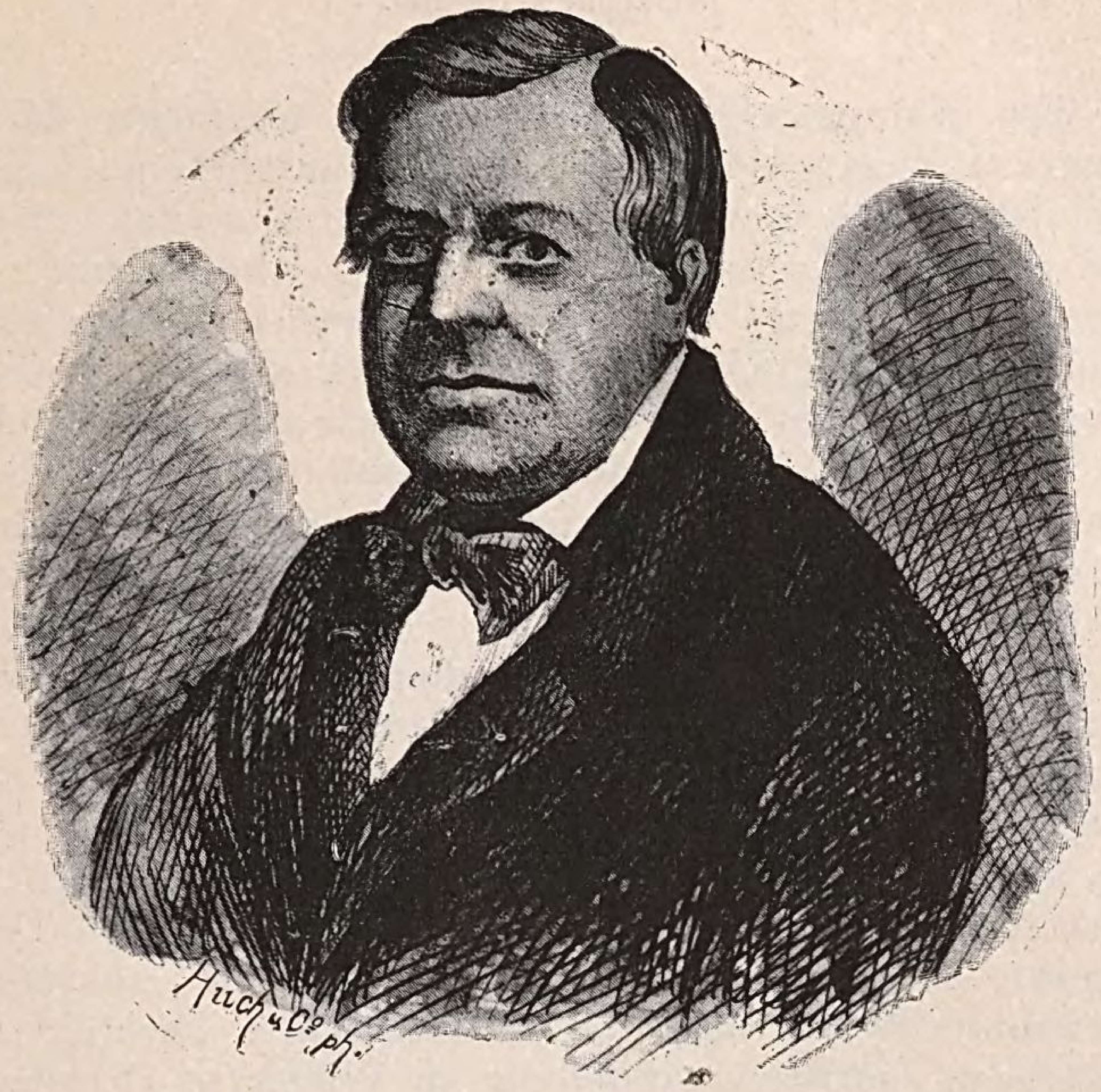
Dichtungen klassisch genannt wurden. Im Gegensatz zum Klassischen, das in seiner Form für alle Zeiten mustergültig sein sollte und durch die Blütezeit des Hellenentums versinnbildlicht wurde, nannte man das Mittelalter mit seiner durch den nun beginnenden Verkehr mit dem Orient immer blühender werdenden Phantasie romantisch und übertrug diesen Ausdruck auf alle anderen Künste ebenfalls. Der Ausdruck der Romantik erfuhr nun speziell auf dem Gebiet der Musik die verschiedensten Wandlungen. So wurden Haydn und Mozart zur Zeit ihrer Wirksamkeit im Gegensatz zu Bach, Händel und Gluck, Beethoven im Gegensatz zu Haydn und Mozart, endlich Weber und Schubert im Gegensatz zu Beethoven und den früheren Meistern Romantiker genannt. Wenn der neue Inhalt und die jeweilig geschaffene neue Form beachtet werden, dann mussten alle Komponisten von Haydn herauf Romantiker genannt werden, andererseits aber neigt man sich zur Ansicht, dass Meister, wie Gluck, Bach und Händel, welche uns in eine historisch begründete Welt geführt und dieselbe in ihren Kompositionen geschildert und Haydn, Mozart und Beethoven die sie umgebende Wirklichkeit, das Verhältnis des Menschen zur Natur, die Wunder der Schöpfung und die Macht der Weltbegebenheiten dargestellt haben, Klassiker genannt werden müssen, während alle nun folgenden, welche sich in eine mittelalterliche Romanitik flüchteten und in ihren Bestrebungen der damals auftauchenden Richtung der Dichtung folgten, Romantiker sind. Eine solche Rangeinteilung hat schon oft Verwirrungen herbeigeführt und müsste nach dem Ausspruche E. T. A. Hoffmanns, zufolge welchem «jede Leidenschaft, Liebe, Hass, Zorn, Verzweiflung wie die Oper sie uns gibt, die Musik in den Purpurschimmer der Romantik kleidet und selbst das im Leben Empfundene uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen führt», Weber umsomehr als erster Romantiker bezeichnet werden, als seine Opern ihrem Stoffe nach ausschliesslich der romantischen Welt angehören und uns in das Reich der Geister und Gespenster führen.

Es bestand kein Gebiet der musikalischen Komposition, auf dem Weber nicht Werke von bleibendem Werte für alle Zeiten geschaffen hätte und ist besonders das Gebiet der Klaviermusik hervorzuheben, auf welchem er uns, wie Wilhelm Tappert sagt, «herzgewinnend in der grossen Sonate wie in dem kleinen, pikanten, geistvollen und charakteristischen Momento capriccioso entgegentritt». Bahnbrechend und epochemachend wirkte er in seiner «Aufforderung zum Tanz» und hat er in diesem kraft- und schwungvollen

Charakterstück die Epoche der «Klassiker des Tanzes» Lanner und Strauss sen. geradezu vorbereitet. Ambros sagt mit Recht: «Wie ein Ton hellen Jubels und heiterer Poesie klang in die damaligen abgeschmackten oder schwerfälligen Ballete Weber's Aufforderung. Alles, was der deutsche Tanz Poetisches, Anmutiges, Ritterliches haben kann, ist in diesen lieblichen Melodien ausgedrückt». Er war selbst ein ausgezeichneter Pianist und besass eine besondere Virtuosität im Transponieren und Improvisieren. Von hervorragender Bedeutung war er auch im Liede. Sein Cyclus «Leyer und Schwert» wurde schon genannt und zählen seine Lieder zu dem Schönsten, was diese Kunstgattung aufzuweisen hat. Von besonderem Interesse ist die Thatsache, dass er durch seine Arbeiten auf dem Gebiete des Liedes die Sache des vierstimmigen Männer-Gesanges so recht in's Leben rief. Er beeinflusste Conradin Kreutzer, welcher die Lieder Uhlands und der schwäbischen Dichterschule in Musik setzte ferner Meyerbeer, Richard Wagner, Reissiger und Lortzing, ja sogar auch Gounod. Merkwürdig bei Weber ist jedenfalls, dass er in der Kammermusik nicht heimisch war und hier nur mosaikartige Arbeiten lieferte. Er brauchte eben für alles Text und Stoff. Nach Hugo Pohle bedeutet dies aber sonderbarer Weise den Verfall der Kunst; er sagt: «Es muss endlich den Gewohnheitsmenschen klar werden, dass Ton und Wort niemals ein einheitliches Kunstwerk bilden können, sondern überall dort, wo sie zwangsweise — zur Reizung der menschlichen Nerven! — zusammengekoppelt werden, dies stets nur auf Kosten des einen oder des anderen Elementes geschehen kann. So lange es noch Musiker gab, wie Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann und deren Nachfolger, die nach deren Grundsätzen schufen, wurde ohne ästhetisches Bewusstsein Musikalisches geschaffen, das als Musik eine Selbständigkeit besass. Erst mit dem Verfall der Kunst, die mit Schumann eintrat, und dessen hervorragendste Merksteine Berlioz und dann Wagner sind, suchte die musikalische Kunst die Krücken des Wortes, weil sie auf ihren eigenen Füssen nicht mehr zu stehen vermochte und erreichte in Wagners letzten Werken die Hinfälligkeit ihres rhachitischen Knochenbaues. Wagner verbot jede Loslösung! Seine Leistungen können nur leben, wenn man ihnen ihr zusammengepapptes Dasein lässt. Dem alten Haydn ist es ganz gleichgültig, ob man seine «Jahreszeiten» mit oder ohne Text, auf dem Klaviere, mit 2 oder 20 Instrumenten aufführt. Der Inhalt der Jahreszeiten bleibt immer

Musik und deren gesanglicher Inhalt kann nun und nimmermehr verringert oder unverständlich werden!» Nach diesen Behauptungen müsste ja schon Gluck den Verfall der Kunst bedeuten, da er eine innige Verbindung des Wortes mit der Musik anstrebte und ist es nur traurig, wenn solch' falsche Grundsätze mit solchem Gleichmut aufgestellt werden.

Am 26. April 1836 veranstaltete Weber in London noch ein Konzert, welches aber, da er seiner immer mehr überhandnehmenden Krankheit wegen den englischen Adel nicht mehr persönlich einladen konnte, sehr schlecht besucht war. Am 4. Juni war er noch mit seinen Freunden Smart, Fürstenau, Moscheles und Göschen beisammen und am darauffolgenden Morgen fand man ihn tot in seinem Bette. Unter den Klängen des Mozart'schen Requiem wurde er in London beerdigt und sein Leichnam nach fünfzehn Jahren in die Heimat zurückbefördert. Am 14. Dezember 1844 wurde Carl Maria von Weber in der Familiengruft zu Dresden zur ewigen Ruhe beigesetzt und rief ihm Richard Wagner folgende, in heller Begeisterung gesprochene Worte zu: «Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als Du! Wohin Dich auch Dein Genius trug, in welches bodenlose Reich der Phantasie, immer bleibst Du doch mit jenen zarten Fasern an das deutsche Volksherz gekettet, mit dem Du weintest und lachtest wie ein gläubiges Kind, wenn es den Märchen und Sagen der Heimat lauscht. Ja, die Kindlichkeit war es, die Deinen männlichen Geist wie sein guter Engel geleitete, ihn stets rein und keusch bewahrte und in dieser Keuschheit lag Deine Eigentümlichkeit. Wie Du diese herrliche Tugend stets ungetrübt erhieltest, brauchtest Du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden, — Du brauchtest nur zu empfinden, so hattest Du auch das Ursprünglichste erfunden. Du bewahrtest sie bis in den Tod, diese höchste Tugend, Du konntest sie nie opfern, dieses schönen Erbmales Deiner deutschen Abkunft Dich nie entäussern — Du konntest uns nie verraten! Sieh, nun lässt der Brite Dir Gerechtigkeit wiederfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben — kann Dich nur der Deutsche! Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen!»



Heinrich Marschner.

Vierzehntes Kapitel.

Weber's Nachfolger.

Heinrich Marschner, Franz, Ignaz und Vincenz Lachner und Conradin Kreutzer.

Das Hauptverdienst Weber's und Marschner's ist es, dass sie es trefflich verstanden haben, Charaktere in treffenden, bestimmt abgegrenzten Tonbildern hinzustellen, in denen Zeichnung und Kolorit zu einem Ganzen wirken, das auf der Stelle eine schlagende Wirkung erzielt und zu seinem Verständnis nicht erst langer Grübeleien bedarf. Heinrich Marschner, als der bedeutendste Nachfolger Weber's, wurde am 16. August 1796 zu Zittau in Sachsen geboren und besuchte daselbst das Gymnasium, wo er auch in den dazu gehörigen Sängerchor eintrat. Nachher Solodiskantist des Gymnasialsängerchores in Bautzen, erhielt er hier Musikunterricht durch den Organisten Bergt, und als er seine Stimme verloren hatte, bezog er die Universität zu Leipzig, wo er sich dem Rechtsstudium widmen sollte, aber bald die Musik als Lebensberuf wählte und zu diesem Zwecke seine Musikstudien bei dem Thomaskantor Schicht fortsetzte. Nach einiger Zeit hatte er

es in der Komposition schon so weit gebracht, dass die Leipziger Verleger Härtel, Hofmeister und Peters einige Arbeiten drucken liessen und auch bezahlten, so dass er seinen Eltern beweisen konnte, dass er davon leben könne. 1817 machte er eine Reise nach Karlsbad, wo er den nachherigen Wiener kk. Musikgrafen Thaddé von Amadée kennen lernte, der ihn nach Wien mitnahm. Hier machte er die Bekanntschaft Beethovens, der seine Kompositionen besah, aber bei seiner eigentümlichen Menschenscheu nur ein Hm! herausstiess und die Worte daran knüpfte: «Hab' nicht viel Zeit — nicht zu oft kommen, — dann aber wieder was mitbringen». Über diese Äusserung war Marschner so verblüfft, dass er an seinem Talente zu verzweifeln begann und wieder nach Leipzig zurückkehren wollte, um seine Studien von neuem zu beginnen. Graf Thaddé hielt ihn aber davon ab und nahm ihn nach Ungarn mit, wo Marschner die Opern: «Der Kyffhäuserberg», Text von Kotzebue und «Heinrich IV. und Aubigné», Text von Dr. Hornbostel aus Wien, schrieb. Das erstgenannte Werk wurde an verschiedenen Theatern beifällig gegeben, letzteres sandte er an Weber in Dresden, der sich sehr günstig darüber aussprach und dasselbe auch 1819 zur Aufführung brachte. Nachher nach Pressburg in Ungarn übergesiedelt, schrieb er seine auch daselbst in Szene gegangene Oper: «Saidar», mehrere Messen und Symphonien. 1821 forderte Weber seinen Freund Marschner, dem kurz vorher seine Gattin gestorben war, auf, nach Dresden zu kommen, wo sich ein sehr intimes Verhältnis zwischen den zwei Meistern entspann. 1823 wurde Marschner zum kgl. Musikdirektor der deutschen und italienischen Oper ernannt und hatte in dieser Stellung, da seine Amtsgenossen Weber und Morlacchi fortwährend kränkelten, sehr wenig Zeit zur Schaffung eigener Arbeiten, nichtsdestoweniger entstanden aber die Opern: «Lucretia» und «Der Holzdieb», letztere nach einem Texte von Friedr. Kind.

Am 3. Juli 1826 verheiratete er sich zum zweitenmal mit der grossherzoglichen Hofsängerin Marianne Wohlbrück, deren Bruder Wilhelm ihm den Text zur Oper: «Der Vampyr» verfasste. Kurze Zeit darauf nahm er in Dresden seine Entlassung, folgte seiner jungen Gattin auf einer Gastspielreise durch die Städte Berlin, Breslau, Danzig, Magdeburg, Aachen u. s. w. Auf der Reise vollendete er seinen «Vampyr» und im September 1827 kam er nach Leipzig, woselbst ihm die Stelle eines Theaterdirektors angetragen wurde und er auch sein jüngstes Werk am 6. März 1828 unter grossem Beifall vorführen konnte. Hofrat Hanslick sagt:

«Im «Vampyr» treten Marschner's Vorzüge und Fehler bereits unverkennbar auf; nur zeigen sich die Fehler stärker, die Vorzüge getrübter, als in seinen zwei folgenden Opern: «Hans Heiling» und «Templer». Zuerst ist's Marschner's Abhängigkeit von Weber, die im «Vampyr» noch recht krass hervortritt. . . Das beste finden wir jedoch in den Volksszenen des zweiten Aktes, welcher in seiner ersten Hälfte mit Glück den Ton der komischen Oper anschlägt. . . . Das Strophenlied vom «Vampyr» trifft den schaurig erzählenden Balladenton unübertrefflich, und das folgende Terzett: «Ihr wollt mich nur beschämen» möchten wir ob seiner schlichten Anmut für die beste Nummer der ganzen Oper erklären». Die Oper machte bald die Reise über alle Bühnen Europas und gefiel in London derart, dass man Marschner, wie seinen Vorgänger Weber, beauftragte, für diese Stadt eine neue Oper zu schreiben. Er lernte eiligst die englische Sprache und wollte sich 1829 nach London begeben, als er die Nachricht erhielt, dass das dortige Opernhaus samt Bibliothek und Garderobe ein Raub der Flammen geworden und daher die Aufführung seines zu erwartenden Werkes in ferne Zeit gerückt sei. Er hatte sich unterdessen schon um einen Text bekümmert und nach der Lektüre des «Ivanhoe» sich für die durch seinen Schwager vorzunehmende Dramatisierung dieses Stoffes entschlossen. Im März 1829 war das Libretto, im Juli desselben Jahres die Partitur der Oper: «Der Templer und die Jüdin» fertig, und nachdem in Leipzig ein neues Theater erbaut, wurde das Werk im Dezember 1829 daselbst zum erstenmal mit beispiellosem Erfolge aufgeführt. Anlässlich einer Neuszenierung im Wiener Hofoperntheater im Jahre 1883 schrieb der Musikschriftsteller Max Kalbeck: «Dass Marschner den grössten Einfluss auf den Wagner der ersten Periode ausgeübt hat, geht auch hier wieder zur Evidenz hervor. Was «Hans Heiling», das vollkommenste und abgerundetste Werk des Komponisten, in seinem Verhältnis zum «Fliegenden Holländer», das ist «Templer und Jüdin» dem «Lohengrin» gegenüber, und bis ins einzelne, sogar bis in die Wohlbrück'schen Verse hinein, lassen sich die Beziehungen zwischen beiden verfolgen. Wir sehen die eigentlichen Formen, wie sie in der Oper gebräuchlich waren, schon in der Auflösung begriffen; das Arioso und das begleitete Recitativ zersprengt und überwächst die Arie, und die «unendliche Melodie» wirft ihre grauen Schatten voraus. An wirklicher Melodie und an frischem musikalischem Leben ist in Marschners Oper kein Mangel. Einzelne Stücke gehören zu den köstlichsten Erinnerungen an die grünröckige

Zeit der Weber'schen Romantik, und es klingt uns aus ihnen so freudig, gesund und kraftvoll entgegen, wie aus des «Knaben Wunderhorn» und anderen guten deutschen Volksliedern. Die Perlen der Oper sind in einer sehr rauhen Schale enthalten, wir meinen die ungefügen, aber echt humoristischen Sauf- und Waldlieder, die dem Barfüssermönch Tuck in den Mund gelegt sind».

1830 komponierte Marschner für das Königstädtische Theater in Berlin die Oper: «Des Falkners Braut», das Werk konnte aber nicht aufgeführt werden, da die Direktion des Königl. Theaters in Berlin die Inszenesetzung verbot und die Partitur erwarb, um dieselbe erst 1838 in dem sehr ungünstigen Theatermonat Juni dem Publikum darzubieten. Am 1. Januar 1831 trat er seine Kapellmeisterstelle in Hannover an und bekleidete dieselbe volle 28 Jahre. Im Sommer desselben Jahres erhielt er das Libretto zum «Hans Heiling» anonym und interessierte ihn dasselbe derart, dass er trotz zahlreicher Amtsgeschäfte sofort an die Komposition ging und die Oper im Mai 1833 in Berlin in Szene gehen konnte. Im «Hans Heiling» tritt uns Marschner's Stil geläutert, seine musikalische Gestaltungskraft erhöht und gefestigt gegenüber. L. Bischof sagt in der niederrheinischen Musikzeitung: «Die Partitur von «Hans Heiling» stellt Marschner in die Reihe der grössten dramatischen Komponisten aller Nationen, in ihr ist eine «aus der drängenden Künstlerseele quellende Begeisterung und Empfindung, welche die Farbe der Leidenschaft aus der Tiefe des menschlichen Gefühls schöpft, so dass Melodie, Harmonie und Instrumentierung, alles in der Brust wecken und auf und ab wogen lassen, was sie bewegen kann, Freude und Schauer, Liebe und Grauen, Aufschwung und Vernichtung.» Nach diesem Werke komponierte er noch die Opern: «Das Schloss am Ätna», «Babu», «Adolf von Nassau» und «Austin», welche sich aber keines dauernden Erfolges rühmen konnten. So sehr er auch von allen Seiten geehrt und mit Auszeichnungen bedacht wurde, so hatte er doch in seiner Stellung, allerdings oft durch seine rücksichtslose Offenheit und Geradheit, vielen Verdruss, und er wurde 1859 mit dem Titel eines Generalmusikdirektors pensioniert. Nachdem seine zweite Gattin 1854 gestorben war, vermählte er sich zum drittenmal mit der Sängerin Janda, welche nach seinem am 14. Dezember 1861 erfolgten Tode sich in Wien mit dem Kapellmeister Dr. Otto Bach vermählte. Ausser den Opern hat Marschner auch noch vieles Andere geschrieben, so ein Trio, welches Schumann in seinen Schriften sehr wohlwollend

bespricht, eine grosse Anzahl von Liedern und verschiedene Klavierstücke.

Ebenfalls Repräsentanten der Weber'schen Richtung sind die drei Brüder Franz, Ignaz und Vincenz Lachner, Söhne eines Organisten zu Rain in Oberbaiern. Der älteste der Brüder, Franz, wurde am 2. April 1804 geboren und erhielt wie seine Brüder den ersten Unterricht von seinem Vater. 1816—19 besuchte er das Gymnasium in Neuburg a. d. Donau und benützte die freie Zeit, bei dem Musiker Eisenhofer Studien in der Kompositionslehre zu machen, welche er in München bei Ett und in Wien bei Abt Stadler fortsetzte. 1824 Organist an der evangelischen Kirche in Wien, wurde er 1826 Kapellmeister am Kärnthnerthortheater daselbst, welche Stellung er 1834 aufgab, als er Dirigent der Mannheimer Oper wurde. Vom Jahre 1836 weilte er bis an sein Lebensende in München, woselbst er 1852 zum Generalmusikdirektor ernannt wurde. Als 1867 mit Richard Wagner's Auftreten eine Richtung zur Geltung kam, welche seiner Individualität nicht entsprach, legte er den Dirigentenstab nieder und zog sich in's Privatleben zurück. Er starb am 20. Januar 1890. Abgesehen von seiner Thätigkeit als Regenerator des Münchener Hofopernorchesters, wurde er auch bekannt durch seine Opern, von denen wir: «Die Bürgschaft», «Alidia», «Benvenuto Cellini» und «Caterina Cornaro» hervorheben müssen. Ausserdem schrieb er eine grosse Anzahl von Orchesterwerken, Liedern, das Oratorium «Moses» und die Kantate «Die vier Menschenalter». Der zweite Bruder, Ignaz, ist am 17. September 1807 geboren und erregte schon als Kind Aufsehen als Violinspieler und Pianist. Im Gymnasium zu Augsburg war er Mitschüler Napoleons III. Dann folgte er seinem Bruder Franz nach München, wo er dessen Unterricht genoss, dann nach Wien, wo er dessen Stelle als Organist an der evangelischen Kirche übernahm und auch bald nachher in das Orchester des Kärnthnerthortheaters berufen wurde. 1825 zum Vizekapellmeister dieses Institutes ernannt, folgte er 1831 einem Rufe nach Stuttgart als Hof=Musikdirektor und ging 1842 in gleicher Stellung nach München. Seit 1853 war er erster Kapellmeister am Stadttheater zu Hamburg, 1858 ging er als Hofkapellmeister nach Stockholm, welches Amt er drei Jahre später mit dem eines ersten Kapellmeisters in Frankfurt a. Main vertauschte, wo er seitdem als Dirigent, Lehrer und Komponist in hochgeachteter Stellung lebt. Er schrieb die Opern: «Der Geisterturm», «Die Regenbrüder», «Loreley», mehrere Balletmusiken, Messen, Symphonien und Kammermusikwerke, wie

auch Pianofortestücke. Der jüngste der drei Brüder, Vincenz, ist am 19. Juli 1811 geboren und kam nach den Gymnasialstudien als Hauslehrer nach Posen. Da ihm aber das Amt eines Pädogagen nicht behagte, ging er zu seinen Brüdern nach Wien, wo er zuerst die von Ignaz innegehabte Organistenstelle annahm und bei Franz studierte. 1836 folgte er seinem Bruder Franz auf dessen Kapellmeisterposten in Mannheim, und bot hier sich ihm ein reiches Feld der Thätigkeit, da er das Theaterorchester reorganisierte und durch sein ausgezeichnetes Direktionstalent viel zu dessen künstlicher Förderung beitrug. Er verblieb auch daselbst mit kurzen Unterbrechungen bis zum Jahre 1873, und zog sich sodann als Privatmann nach Karlsruhe zurück. Fr. Schweikert*) schreibt anlässlich des 80. Geburtstages des Meisters: «Was die Kompositionen Vinzenz Lachners betrifft, so zeichnen sich dieselben ausnahmslos durch würdige Haltung, Geist und Gediegenheit des Satzes aus. Ein romantischer Zug, welcher häufig aus ihnen spricht, weist auf den Einfluss Schuberts hin». Vinzenz Lachner schrieb eine grosse Anzahl von Liedern und Männerchören, mehrere Symphonien und Ouverturen, Streichquartette, ein preisgekröntes Klavierquartett und die oft aufgeführte Musik zu Schillers «Turandot».

Conradin Kreutzer wurde 1782 zu Mösskirch in Baden geboren und genoss seine musikalische Ausbildung bei Albrechtsberger in Wien. 1812 zum königl. Kapellmeister in Stuttgart ernannt, komponierte er daselbst mehrere Opern, machte im Jahre 1816 Konzertreisen, auf welchen er als Pianist und Sänger glänzte, trat 1817 in die Dienste des Fürsten von Fürstenberg und wurde 1822 Kapellmeister des Kärnthnerthortheaters in Wien, welche Stellung er mit einer kurzen Unterbrechung, während der er in Paris war, bis 1833 inne hatte und dann mit der gleichen Stellung am Josephstädtertheater in Wien vertauschte. 1840 wurde er nach Absolvierung einer Kunstreise durch Deutschland Kapellmeister des Stadttheaters in Köln, brachte die Jahre 1843—44 in Paris und Gent zu, kehrte 1847 wieder an das Operntheater in Wien zurück und reiste endlich 1848 mit seiner Tochter nach Riga, wo er am 14. Dezember 1849 plötzlich starb. Seine besten Werke waren die Opern: «Das Nachtlager von Granada» und die Musik zu Raimund's «Verschwender». Im bittersten Elend und in unsäglicher Not war Kreutzer gestorben, dann aber wusste man erst, was die Welt an dem Meister verloren; viele Blumenkränze

*) Hamburger Signale 3. Jahrgang Nr. 20.

bedeckten den erbettelten Sarg und zahllose Leidtragende, darunter die Vertreter der Behörden Riga's, begleiteten den Leichnam, den nun ein fürstliches Gepränge umgab, hinaus zur letzten Ruhestätte, wo ein prächtiges Denkmal an den bedauernswerten Künstler erinnert. In allen seinen Arbeiten, von denen viele ganz mit Unrecht vergessen sind, erblicken wir natürliche Heiterkeit und Innigkeit, überall herrscht Wohlklang und besonders Sanglichkeit. Eine reiche Thätigkeit hat er auf dem Gebiete des Chorgesanges entfaltet, und er schrieb auch zahlreiche Klavier- und Kammermusikwerke, von welchen letztere allerdings heute durch den Fortschritt der Zeit überholt sind.

Fünfzehntes Kapitel.

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Hofrat Hanslick*) sagt: «Wenn man die Periode von Gluck, Mozart, Beethoven und Schubert das goldene Zeitalter der Musik nennen darf, so bilden gewiss Mendelssohn und Schumann das silberne. In der Musik lässt sich derselbe Entwickelungsgang konstatieren, wie in der Poesie, auf die Klassiker kommen hier die geistreichen, genialen Dichter, dort auf Schiller und Goethe — Kleist, Hebel und Heine, in der Musik heissen die Lessing, Schiller und Göthe — Haydn, Mozart und Beethoven und auf dieselben kommen zuerst die Romantiker mit Schubert und folgen Mendelssohn und Schumann, die geistreichen und genialen». Mendelssohn, der Enkel des grossen Philosophen, am 3. Februar 1809 zu Hamburg geboren, wuchs als Sohn eines vermögenden Bankiers in den glücklichsten Verhältnissen auf. Frühzeitig wurde durch die berufensten Vertreter die wissenschaftliche Bildung des Knaben begonnen, und darf Mendelssohn mit Recht als einer der gebildetsten Komponisten gelten, denn er sprach englisch, französisch und italienisch und kannte die lateinische, griechische und spanische Sprache ebenfalls. In der Musik zuerst von der Mutter unterrichtet, wurde Felix, als die Familie nach Berlin übergnsiedelt war, der Leitung der hervorragendsten Meister daselbst, wie Berger, Zelter, Henning und Rietz anvertraut und gestatteten es auch die Mittel des Vaters, dass sich Felix eine eigne Musikkapelle zusammenstellen konnte, welche er selbst dirigierte, dabei seine eigenen zahlreichen Kompositionen versuchen und die der Klassiker kennen lernen konnte. Im 9. Lebensjahre konnte er schon als Pianist öffentlich auftreten und mit 13 Jahren schrieb er ein Magnifikat für Chor und Orchester und mehrere Klavierquartette, welche seine Formenbeherrschung im schönsten Lichte zeigten. In den Jahren 1821 und 22

*) Vorlesung in Brünn 1882.



Felix Mendelssohn-Bartholdy.

verkehrte er, durch seinen Lehrer Zelter vorgestellt, mit Goethe, 1825 besuchte er Paris, um daselbst einigen Kapazitäten, wie «Cherubini» u. a. vorgeführt zu werden, und 1827 bezog er die Universität um philosophische und historische Collegien zu hören. Im selben Jahre setzte er seine Oper: «Die Hochzeit des Gamacho» im Berliner Schauspielhaus in Szene und erntete grossen Beifall, so dass sein Ruf ein ziemlich ausgebreiteter war.

Im Winter des Jahres 1828/29 schrieb Vater Mendelssohn an den in London lebenden Klaviervirtuosen Moscheles, ob er wohl «meine, glaube und rate», dass sein Sohn, mit einigen Kompositionen, zum Beispiel mit der Sommernachtstraum-Ouverture» nach London kommen solle. Moscheles antwortete, der junge Mendelssohn sei ein Genie, er solle nur zu Ostern kommen, er solle von ihm selbst in die grosse Welt eingeführt werden. Nachdem nun Mendelssohn in Berlin noch eine musikhistorische Grossthat verrichtet, nämlich durch die Aufführung der «Matthäus-Passion» den alten Bach für die Berliner und indirekt dadurch für alle Gebildeten wiedererweckt hatte, schiffte er sich am 18. April in Hamburg ein und kam wohlbehalten in London an, wo Moscheles sein gegebenes Wort hielt und ihn in den höchsten Kreisen, beim Herzog von Devonshire, bei dem Marquis of Landsdowne, dem Gouverneur von Ceylon u. a. einführte. Kurze Zeit brachte er auch in Schottland zu und können wir die Hebriden-Ouverture, welche Richard Wagner als eines der schönsten Stücke bezeichnet, welche wir besitzen, eine Erinnerung an diese Reise nennen.

1830 tritt er eine Reise nach Italien an, besucht Venedig, Florenz, Neapel, Mailand und Rom, in welch' letzterer Stadt er durch Vermittelung des preussischen Ministerresidenten Bunsen den Kapellmeister der Sixtinischen Kapelle Baini kennen lernt und wo ihm auch Abbate Santini seine kostbare musikalische Bibliothek zur Verfügung stellt. Über die Schweiz, München, wo er bei Hof spielt und sich vergeblich um einen Operntext bemüht, Paris, wo er der Königin vorgestellt wird, und London kehrt er nach Berlin zurück und soll hier nun nach Zelter's Ableben (Mai 1832) Direktor der von Fasch und Zelter gegründeten Singakademie werden, bei der Wahl unterliegt er aber durch sonderbare Manipulationen Rungenhagen's demselben, welche Thatsache das Gemüt des Künstlers derart verdüstert, dass er nicht mehr in Berlin bleiben will. Nach drei Wohlthätigkeitskonzerten wird er zur Leitung des Düsseldorfer Musikfestes berufen und bleibt daselbst drei Jahre als städtischer

Musikdirektor. Er hat hier die Kirchenmusik, den Singverein und das Theaterorchester zu dirigieren und während er mit der ersteren reussiert und sich namentlich durch die Aufführung von «Händel's Israel in Ägypten» besondere Verdienste erwirbt, kann er als Theaterkapellmeister keine Erfolge erzielen, er gerät mit Immermann in Streit und legt seine Stelle nieder. Nachdem er 1834 dem Aachener Musikfest als Gast beigewohnt, leitet er das Musikfest in Köln und anfangs 1835 erhält er den Antrag, die Direktion der Leipziger Gewandhauskonzerte zu übernehmen. «Keine Stadt Deutschlands war zu jener Zeit dem grossen musikalischen Talente so förderlich wie Leipzig. Eckart *) schildert die Verhältnisse in meisterhafter Weise. Wie allenthalben im Reiche standen auch in dieser Stadt Kunst- und Theaterangelegenheiten in der ersten, Staats- und Wirtschaftsfragen in der zweiten Reihe der Interessen! Um Brockhaus herum, den Mittelpunkt des deutschen Buchhandels, sammelte sich ein Litteratentum von vornehmlich schöngeistiger Natur. Das Zeitungswesen war auf die privilegierte Leipziger und deutsche Allgemeine Zeitung wohlthätig beschränkt und von einem Geiste getragen. Die Gesellschaft war nicht in «Kreise» und Cliquen zerspalten. Gelehrte, Beamte, Künstler, grosse Kaufleute und Handwerker hatten einen gemeinsamen Herd, einen Lebenshöhepunkt, auf welchem sie die Menschheit darstellte. Geschäft, Erwerb, Geldverdienen trübten nicht die Interessen des Geisteslebens. Die Leidenschaften hatten noch nicht zu ihrem Brennpunkte die grossen Kapitalansammlungen. Wohlhabenheit bedeutete Reichtum und Reichtum Wohlhabenheit. Der Lebenszuschnitt für Hoch und Nieder innerhalb des Bürgertums bewegte sich noch nicht in gewaltigen Kontrasten. Der Vergnügungslust des jungen Geschlechtes «genügten die Freuden der Messe und etliche während der Karnevalszeit in den Gewandhausräumen veranstaltete Tanzgelegenheiten». Nach fleissiger, aber nicht wie heutzutage bis zur Atemlosigkeit getriebener Arbeit suchten die Leipziger im Theater und Konzerte ihre Erholung. Das «Konzert» bildete den Höhepunkt der Woche in dem sogenannten, seit dem Jahre 1743 gegründeten «Gewandhause», einer Knnstanstalt, welche an jedem Donnerstag die hervorragendsten Schöpfungen deutscher und ausländischer Tonkunst brachte und ein Publikum heranzog, welches nach und nach zum musikalisch gebildetsten in Deutschland

*) Ferdinaad David und Felix Mendelssohn. «F. D. u. die Familie Mendelssohn-Bartholdy» von Julius Eckard besprochen von J. R. Ehrlich. Wr. Abendpost 1880.

geworden». In solchen Verhältnissen fand sich auch Mendelssohn schnell zurecht, und er schrieb bald darauf: «Willige Leute, ein gutes Orchester, das empfänglichste, dankbarste musikalische Publikum — dabei gerade so viel zu thun, als mir lieb ist, Gelegenheit, meine neuen Sachen zu hören — das ist wohl sehr wünschenswert». Durch den Eintritt Mendelssohns in das Gewandhaus war die musikalische Weltstellung Leipzigs entschieden und wurde die Bedeutung noch durch das von Mendelssohn veranlasste Engagement David's erhöht, welcher als Mendelssohns treuester Verbündeter, als Konzertmeister, als Quartettgeiger und als Lehrer am später gestifteten Konservatorium einen Weltruf erlangte.

Trotz der regen Thätigkeit hatte Mendelssohn noch Zeit, seinen «Paulus» zu vollenden, der 1836 beim Düsseldorfer Musikfest aufgeführt, grossartigen Beifall errang. Im Sommer dieses Jahres dirigierte er zwei Monate hindurch den Cäcilienverein in Frankfurt a./M., lernte hier Rossini kennen und verlobte sich mit der jüngsten Tochter Cäcilie des reformirten Predigers Jeanrenaud. Im Winter fand dann die Hochzeit statt. Der September brachte noch einen grossen Erfolg, indem beim Birminghamer Musikfest der «Paulus» vorgeführt wurde. 1838 veranstaltete er vier historische Konzerte in Leipzig, komponierte dann seinen «Elias» und erreichte 1840, dass das Blümen'sche Vermächtnis von 20,000 Rthl. für die Errichtung eines Konservatoriums verwendet wurde.

Im Juli 1841 wurde Mendelssohn nach Berlin berufen, um von König Friedrich Wilhelm IV. an die Spitze des Berliner Musiklebens gestellt zu werden und die musikalische Klasse der Königl. Akademie der Künste zu übernehmen. Das Vorteilhafte und Ehrenvolle dieser neuen Stellung wohl erkennend, ist er innerlich doch unzufrieden und schreibt darüber: «Diese Zersplitterung aller Kräfte und Leute, dasselbe unpoetische Streben nach äusserlichen Resultaten, derselbe Überfluss an Erkenntnis, derselbe Mangel an Produktion und Mangel an Natur, dasselbe ungrossmütige Zurückbleiben in Fortschritt, Entwickelung! Dabei ist alle Musik die man hört, allerhöchstens mittelmässig, nur die Kritik scharf, genau und voll ausgebildet — die ersten Berliner Künstler machen Taktfehler und Nachlässigkeitsschnitzer — die Schuld von diesem Wesen trifft allerdings grösstenteils Spontini, der seit langer Zeit an der Spitze stand, und die vielen braven Musiker eher gedrückt, als erhoben und hinaufgeschwungen hat — es sprechen wieder zu viele mit und wollen alles zu ideal schön haben; daraus folgt die Mittelmässigkeit — alle Bestrebungen sind Privatbestrebungen, ohne

Wiederhall im Lande, und den haben sie in Leipzig, so klein das Nest auch ist»! Man hatte ihm eben auch das Scheiden von Leipzig schwer gemacht, man veranstaltete einen Fackelzug und sang das Lied: «Es ist bestimmt in Gottes Rat», in dessen Refrain: «Dann sagen sie auf Wiedersehn» Mendelssohn kräftig miteinstimmte; er trug die feste Absicht, wieder nach Leipzig zurückzukehren. In Berlin komponierte er auf Wunsch des Königs die Musik zur «Antigone» und wurde zum Ehrenmitglied der Berliner Singakademie ernannt. Nach mehreren Reisen nach London wo er für die «musikalische Königin» schwärmte, Manchester, Frankfurt, Leipzig, wo er die Verhandlungen über das Konservatorium zum Abschluss brachte, dieses Institut im April 1843 im Verein mit Robert Schumann, Hauptmann, David u. Becker eröffnete und anlässlich der Enthüllung des Bachdenkmales ein Bachkonzert veranstaltete, kehrte er nach Berlin zurück, wo er die Leitung des von Grell umgestalteten Domchores erhielt. Da er sich nicht auf die «a capella» Musik beschränkte, widersetzte sich die Geistlichkeit seinen Bestrebungen und begnügte er sich bloss mit der Leitung der Sinfonie-Soireen der Königl. Kapelle. Als er Anstand nahm, die Musik zu Äschylos': «Eumeniden» zu komponieren, wurde seine Weigerung in gänzlich entstellter Weise dem König hinterbracht; er zog daher vor, seine Entlassung zu nehmen, die aber nur unter dem Versprechen, dem Könige in künstlerischen Interessen auch fortan treu zu bleiben, gewährt wurde.

Er kehrte nach Leipzig zurück, besuchte von hier aus mehrere Male London und Manchester, nahm an den Musikfesten in Zweibrücken, Aachen, Lüttich und Köln teil, komponierte seine Werke: «Oedipus», «Athalia» und «Elias», begann auch das Oratorium «Christus» und die Oper «Loreley». Nach den fortwährenden Reisen und den anstrengenden Ovationen, die ihm überall zu teil wurden, sehnte er sich endlich nach Ruhe und wollte seinen Plan, den Sommer am Rhein, den Winter bei seiner Familie in Berlin zu verbringen, verwirklichen, als ihn die erschütternde Kunde von dem Hinscheiden seiner innigst geliebten Schwester Fanny traf. Er begann zu kränkeln und konnte sich nicht mehr aufraffen; nach einem zweimaligen Schlaganfalle verschied er am 4. November 1847 in Leipzig. Sein Leichnam wurde in die Familiengruft nach Berlin überführt und veranstalteten die Städte ganz Europas Concerte zu Mendelssohns Gedächtnis.

Ein Hauptverdienst Mendelsohn's war das Wiederzutagefördern der Meisterwerke eines Anderen, eines Grösseren,

um die Welt auf das bereits Geschaffene, aber in Vergessenheit geratene Musterbild aufmerksam zu machen und den Geschmack zu läutern. Er gab mit der Aufführung der Matthäus-Passion von Bach den ersten Anstoss zu einer langsam, aber stets weiter um sich greifenden Umwälzung in den musikalischen Zuständen Deutschlands. Und diese Reform erstreckte sich auch auf Oesterreich, auf Wien, wo sich aus kleinen, unscheinbaren Anfängen, inmitten eines glänzenden Virtuosentums und einer verwahrlosten Pflege der ernsten Kunst, jene Richtung, die wir heute ganz selbstverständlich finden, mühsam Bahn brach: Die Rückkehr der Kunstlehre und Kunstübung zu Seb. Bach, mit dessen Namen heutzutage die berühmtesten Virtuosen ihre Konzertprogramme schmücken, dessen Oratorien und Kantaten nunmehr zum musikalischen Fundus instructus aller Chorvereine von künstlerischem Range gehören.

Betreffs der Kompositionen Mendelssohns schreibt Max Kalbeck sehr richtig: «Mit Mozart teilt Mendelssohn den angeborenen, durch die sorgfältigste und verständigste Erziehung mächtig entwickelten und fein geschulten Sinn für das Schickliche. Er beherrscht die Mittel seiner Kunst mit solcher Meisterschaft, dass sie ihm jederzeit ungerufen zu Gebote stehen wie Sklaven, die nur auf einen Augenwink ihres Herrn warten, um seine Befehle ohne Säumen sofort zu vollziehen. Ein Irrtum in ihrer Wahl und Verwendung ist absolut ausgeschlossen. Von Bach hat Mendelssohn die Elemente seiner Oratorien entlehnt, und wenn er auch an die Grösse des erhabenen Vorbildes nicht heranreicht, so weiss er doch neben ihm sich Geltung und Ansehen zu verschaffen, die überlieferten Formen mit neuem Geiste anzufüllen. Sie sind ihm ganz in Fleisch und Blut übergegangen, und er bedient sich ihrer mit natürlicher Freiheit. Wir mögen den «Paulus» vom Anfang bis zum Ende durchgehen und von den verschiedensten Seiten aus betrachten, wir werden keine Unklarheit, keine Unebenheit, nichts Willkürliches, noch Erzwungenes in ihm finden. Überall stimmen Ziel und Absicht, Intention und Ausführung, Form und Inhalt vollkommen miteinander überein. Auch der «Elias» bringt den Zug tragischer Majestät in dem Propheten nicht zum Ausdruck. In dem zornigen, eifrigen und inbrünstigen Ringen um die Seele seines Volkes, die sich von dem ewig Wahren der Baalslüge zuwendet, ist der biblische Elias ein echter Held, ein Strafprediger, der seiner eigenen, starren Grösse unterliegt. Weder im «Paulus» noch im «Elias» erreicht Mendelssohn die ganze Kraft und Energie

dieser gewaltigen Männer, wie sie die heilige Schrift darstellt; er hat wesentlich nur eine Seite ihres Wirkens, ihre glaubensstarke Zuversicht auf inbrünstiges Gebet künstlerisch zu verherrlichen vermocht und man hat mit Recht bemerkt, dass der Elias, welchen der gewaltige Chor nach seiner Himmelfahrt schildert: «Sein Wort brannte wie eine Fackel, er hat auf dem Berg Sinai gehört die zukünftige Strafe und in Horeb die Rache», der Elias des Oratoriums nicht sei. Dieser, mag auch leidenschaftlicher Zorn augenblicklich in ihm aufwallen, ist weich und mitleidig, tiefer Kummer fasst ihn, dass man seiner Warnung nicht achtet; er erliegt unter der Last seiner vergeblichen Anstrengungen und nur die Erscheinung Gottes richtet ihn wieder auf. Indess von Weichlichkeit hat ihn Mendelssohn überall frei gehalten. Die edle, kräftige Würde des göttlichen Sehers ist nirgends verletzt und allen Zügen eines warmen und tiefen Gefühls, eines innigen und kräftigen Gemüts hat Mendelssohn den unvergänglichen Adel seiner eigenen Natur verliehen. Und Ähnliches gilt vom ganzen Werk. Es ist von den Schwächen der Mendelssohn'schen Manier nicht durchwegs frei geblieben und es kann auch zugestanden werden, dass aus mancher sehr effektvollen Szene mehr die vollkommene Sicherheit der Technik und die Höhe der künstlerischen Bildung spricht als die schöpferische Genialität. Allein die Hauptstücke des «Elias», die Schilderung der Not, der Wettstreit mit den Baalspriestern, Elias in der Wüste, die Erscheinung auf dem Horeb, werden noch lange in voller Frische wirken, und das Ganze, in seinem nie versiegenden melodischen Zauber, bleibt trotz Bach und Händel, trotz Beethoven und Brahms, mit denen er sich nicht in eine Reihe stellt, ein teueres Besitztum der deutschen Nation.

Mendelssohn hatte nicht die Gabe, sich stark und unmittelbar auszusprechen, und so sehr er auch sein ganzes Leben hindurch nach praktischen Operntexten und dramatischen Arbeiten fahndete, so konnte er doch auf diesem Gebiete nichts ausserordentliches schaffen. Seine «Loreley», die «Athalia» und die «Antigone» lassen es trotz schöner äusserer Effekte, trotz der «technischen Meisterschaft in der übersichtlichen Anordnung des Ganzen, wie in der glänzenden Darstellung alles Einzelnen», wie Hofrat Hanslick sagt, die Empfindung im Zuhörer auftauchen, dass die zum Ausdruck gebrachte Leidenschaft nicht aus der Tiefe hervorgeholt, dass die Arbeiten nicht empfunden sind. Auch im Liede tritt der dramatische Charakter nicht hervor. Seine Lieder sind unstreitig der Erguss eines feinbesaiteten, poe-

tisch angelegten Gemütes, die Singstimme ist der Hauptträger des Gedankeninhaltes und das Klavier hat nur die Begleitung auszuführen. Trotz aller melodischen Frische und Fülle gleichen sich alle Lieder Mendelssohn's so ziemlich, und ist Robert Schumann auf diesem Gebiete weit tiefer und musikalisch inhaltsvoller.

Über Mendelssohn's Kammermusik sagt Dr. Helm: Mendelssohn's Formglätte berührt uns heute, wie überhaupt in seinen grösseren Werken, so ganz besonders in seiner Kammermusik (und da wieder vornehmlich in den späteren, äusserlich am luxuriösesten ausgestatteten Quartetten nicht selten frostig. Es spricht wohl mitunter ein warm fühlender Mensch, nie aber ein eigentlich tiefes Gemüt aus diesen Tönen, es pulsiert keine echte Leidenschaft, an deren Stelle vielmehr eine gewisse, äusserlich leidenschaftliche Unruhe tritt, welche minder scharf Hinhörende wohl für das wahre Pathos zu nehmen geneigt sein dürften. Wer sich aber je von dem Sturmesodem Beethoven'scher Herzensglut erschüttern liess, erkennt sofort gerade in den regsamsten der Mendelssohn'schen Quartettsätze (besonders der ersten und letzten des Trios op. 44) ein Feuer, das zwar lustig flackert, aber wenig oder gar nicht erwärmt. Dabei läuft soviel konventioneller Zierrat mit, es dominiert eine Passagenbildung, die zu Mendelsohn's Zeit neu gewesen, aber heute, nachdem sie längst Gemeingut aller geworden, als inhaltsloses Phrasenwerk erscheint, und mit der thematischen Erfindung steht es grösstenteils ebenso. Wir erschrecken beinahe über uns selber, wie kühl und gleichgültig uns ein Werk in der Art des Mendelssohn'schen E-moll-Quartettes lässt: welch' ein Aufwand von Wissen, von Fleiss und Mühe, und wie gering die erzielte Wirkung! . . . Relativ am frischsten haben sich in den Mendelssohn'schen Quartetten einige Mittelsätze mit ihrem liebenswürdigen Elfenhumor erhalten, vor allem die wirklich reizende Canzonette in G-moll aus dem Es-dur-Quartett op. 12, einem Jugendwerke, das in Wien alle späteren Quartette des Komponisten geistig überlebte».

Und nun zum Schluss noch einige Worte, die Hofrat Hanslick *) in edler Begeisterung niedergeschrieben: «Dass Mendelssohn die Kraft und den Aufschwung Beethoven's nicht besitzt, dass seine sanfte, feine Natur manchmal dem Weichlichen verfällt, das wird ebensowenig jemand leugnen, als damit etwas Neues sagen. Wir glauben sogar, dass die meisten seiner Klavier-Kompositionen noch immer überschätzt sind; in ihnen wuchert wirklich jener oft gerügte Formalis-

*) Aus dem Konzertsaal.

mus, welcher mit der stereotypen Ausdrucksweise äusserlicher Leidenschaft den Mangel an innerer Kraft verdeckt. Allein in diesen Klavierstücken liegt nicht der Schwerpunkt von Mendelssohn's Bedeutung, auch in seinen so gemütvollen, zarten Liedern nicht. Er ruht in seinen Konzert-Ouverturen, durch welche der Instrumentalmusik ein neues Element zugeführt wurde, und vor allem in seinen geistlichen Tondichtungen. Mendelssohn's Oratorien und Psalmen sind musikalische Erscheinungen, die nach Art und Grösse seit Beethoven isoliert dastehen. Angesichts dieser Werke gehört wirklich Mut dazu, in Mendelssohn eine blosse «falsche Zwischenbildung» zu sehen, einen Komponisten, der einen unerhörten musikalischen Dilettantismus hervorgerufen und der Entwickelung der deutschen Musik «unendlich geschadet» hat. Worin soll dieser unendliche Schaden bestehen? In der grossen Zahl talentloser Nachahmer? Dann hat auch Mozart die Entwickelung der Musik gehindert, denn ihm folgte mit noch viel grösserer Bequemlichkeit ein langer Schweif musikalischen Philistertums. Hat Mendelssohn, indem er sein Talent durch die höchste Bildung, die je ein Musiker besessen, steigerte und adelte, etwa andere, vorhandene Genies gehindert, sich zu entwickeln? Schumann erfuhr in dem Einfluss Mendelssohn's ebensowenig eine Untergrabung seiner eigenen Individualität, als vor ihm Beethoven in der Einwirkung Mozart's. Wer ja mit Schumann persönlich verkehrt hat, wird sich mit Freuden seiner wahrhaft begeisterten Verehrung für Mendelssohn erinnern, und zehn Jahrgänge seiner Zeitschrift geben offenes Zeugniss, wie hoch er den Wert und die Mission der Mendelssohn'schen Musik schätzte. Schumann hat freilich noch nicht gewusst, dass die Aufgabe des Kritikers darin bestehe, mit der Reitpeitsche nach rechts und links die Kränze von den Heldenstatuen herabzuschlagen».

Sechszehntes Kapitel.

Mendelssohns Nachfolger.

Der edle Geist, der sich durch die ganze Schaffensweise Mendelssohn's sog, zeitigte auch noch nach dem Hinscheiden dieses Meisters die edelsten und segensreichsten Früchte. Ganz abgesehen davon, dass eine grosse Anzahl von Männern die Kompositionsweise Mendelssohn's zum Muster nahm, machten sich nun ganz besonders jene Bestrebungen geltend, welche auf die Verallgemeinerung des Kunstverständnisses und auf die Verbesserung und Verfeinerung des Kunstgeschmackes hohen Einfluss hatten. Allerorts wurde nun das Studium der alten Klassiker in Angriff genommen, Bach und Händel wurden nicht nur in ihren Werken oftmals vorgeführt, es wurde auch die Erwerbung der Kompositionen durch billige Ausgaben den Minderbemittelten ermöglicht und dadurch das Eindringen und Einwirken der Kunst in und auf das Volk herbeigeführt. Von allen Nachfolgern Mendelssohn's ist als der erste und hervorragendste Moritz Hauptmann, geb. den 13. Oktober 1792 zu Dresden, zu nennen. Neben einer ausgezeichneten, wissenschaftlichen Bildung auch Unterricht im Violinspiel und in der Komposition bei dem Hofkapellmeister Morlacchi erhaltend, entschloss er sich erst im 19. Lebensjahre, sich der Musik zu widmen und ging deshalb 1811 nach Gotha, um seine Musikstudien bei L. Spohr, dessen Lieblingsschüler er wurde, zu vollenden. 1812 trat er als Violinist in die Dresdener Hofkapelle ein, unternahm dann einige Kunstreisen, wurde 1815 Musiklehrer im Hause des Fürsten Repnin und wurde endlich nach kurzem Aufenthalt in Dresden von Spohr in die Hofkapelle nach Kassel berufen, wo er 20 Jahre lang wirkte, bis er einem ehrenvollen Rufe als Kantor und Musikdirektor an die berühmte Thomasschule in Leipzig folgte, hier auch Lehrer an dem neugegründeten Konservatorium wurde und in diesen Stellungen bis zu seinem am 3. Januar 1868 erfolgten Tode verblieb. Seine Kompositionen tragen die Signatur Mendelssohn's, sie zeigen anmutige Physognomien,

entbehren aber der Tiefe und Originalität. Ausserordentlich hervorragend war er in seinen theoretischen Schriften und legte er, wie Prof. Dr. Oskar Paul, der Herausgeber seines Werkes: «Die Natur der Harmonik und der Metrik» sagt, in denselben einen Schatz der Belehrung nieder, um den ihn alle Musikgelehrten beneiden dürften. Die tiefe umfassende Kritik über Werke von Johann Seb. Bach und Klengel, die aus Bach's Kunst der Fuge gewonnenen klaren Dispositionen, die akustisch und theoretisch gleich wertvollen Abhandlungen in Chrysander's «Jahrbüchern für die musikalische Wissenschaft», die Regeln zur Beantwortung des Fugenthema's in in den Wiener Recensionen, endlich die wahrhaft grossartigen Entwickelungen in seinem umfangreichsten Werke: «Die Natur der Harmonik und der Metrik», (Leipzig 1853), zeigen einen Geist, auf den die ganze Welt der Töne stolz sein muss. Indem er hier die Erfahrungen eines ganzen Künstlerlebens in Erwägung zog, vermochte er den von ihm ergründeten Gesetzen des Tonsystems in seiner harmonischen und metrischen Gestaltung einen philosophischen Ausdruck zu geben, dessen Logik für alle Zeiten als Muster für theoretische Analysen gelten wird».

Ein intimer Freund Mendelssohn's und in dessen Richtung thätig war Julius Rietz, zu Berlin geboren am 28. Dezember 1812. In dem Ehrendiplom, welches ihm die Universität Leipzig verlieh, wird «sein Streben in der Theorie wie in der Praxis, im selbständigen Schaffen, wie im Leiten der Ausführung fremder Tonwerke unverrückt dem Hohen und Schönen zugewandt und dem Echten in jeder Kunst ebenbürtige Ziele setzend», bezeichnet. Bei Romberg und Zelter ausgebildet, trat er 1828 als Cellist in das Königstädter Theater, brachte hier seine erste dramatische Komposition, die Musik zu Holtei's «Lorbeerbaum und Bettelstab» mit Erfolg zur Aufführung, wurde 1834 von Mendelssohn nach Düsseldorf berufen und wirkte hier als Theaterkapellmeister und städtischer Musikdirektor bis 1847, in welchem Jahre er nach Leipzig ging und daselbst mit der Leitung der Gewandhauskonzerte betraut und als Lehrer am Konservatorium angestellt wurde. Hier komponierte er seine Opern: «Der Corsar» und «Georg Neumark», mehrere Symphonien, Ouverturen, Lieder und Gesänge, in welchen er die Errungenschaften der klassischen Musik mit den instrumentalen Mitteln der Gegenwart geschickt zu verbinden wusste und nie die Schönheitslinie übertrat. Grosse Verdienste hat er sich um die klassischen Opern Mozart's und Gluck's erworben, indem er sie von allen Verunstaltungen,

welche sie im Laufe der Zeiten erhalten hatten, befreite und sie in ihrer Originalgestalt vorführte. 1860 als Hofkapellmeister nach Dresden gehend, wurde er anlässlich seines 40jährigen Künstlerjubiläums zum Generalmusikdirektor ernannt und starb am 12. September 1877.

Seiner bedeutenden Lehrthätigkeit und seiner Direktionsbegabung wegen muss hier auch der eigentlich wenig bekannte Richard Würst, geboren zu Berlin am 22. Februar 1824, bei Mendelssohn und Ries in der Komposition ausgebildet, später zum Lehrer der Theorie in der Neuen Akademie der Tonkunst zu Berlin, 1856 zum königl. Musikdirektor, 1874 zum Professor und endlich 1877 zum Mitgliede der Akademie der Wissenschaften ernannt, gestorben am 9. Oktober 1881, erwähnt werden.

In Mendelssohn's Art und Weise für die Popularisierung altklassischer und auch moderner Meister durch Vorführung und geistvolle Besprechung eintretend, wirkte auch Ferdinand von Hiller, am 24. Oktober 1811 zu Frankfurt am Main geboren. Durch einige entschiedenes Talent verratende Klavierkompositionen die Aufmerksamkeit von Mendelssohn und Moscheles auf sich lenkend, wurde er zu J. N. Hummel nach Weimar zur Ausbildung im Musikfache gesendet und zeigten sich die Früchte des trefflichen Unterrichtes bald in der Komposition mehrerer Ouverturen und in dem Auftreten Hillers als Pianist. In den Jahren 1829—1843 lebte er abwechselnd in Frankreich, Deutschland und Italien, mit Studien und Kompositionen beschäftigt. In der Wintersaison 1843—44 leitete er die Gewandhauskonzerte in Leipzig und brachte hier sein Oratorium: «Die Zerstörung Jerusalems», eines seiner besten Werke, zur Aufführung, 1847 wurde er als Konzertdirigent nach Düsseldorf berufen, und 1850 wurde ihm das städtische Kapellmeisteramt und die Direktion des Konservatoriums in Köln übertragen, und wirkte er besonders in letzterer Stellung in ganz ausgezeichneter Weise. Als Hiller am Konservatorium eintrat, war dasselbe eine sehr bescheidene Anstalt, heute nimmt es dank der aufopfernden Fürsorge Hiller's einen hervorragenden Rang ein und verdanken ihm Louise Radecke, J. Brombach, A. Bungert, G. Buths, Wilh. Schauseil, W. Humperdink, Karl Heymann u. m. a. ihre Ausbildung. Hiller hat bis zu seinem am 10. Mai 1885 erfolgten Tode in Wort, Schrift und Ton für die Verbreitung guter deutscher Musik gewirkt und als einer der ersten den Ruhm und die Bedeutung unserer vaterländischen Musik im Auslande gepredigt und bethätigt. Von seinen Kompositionen, aus denen wir 4 deutsche Opern («Ein Traum in der Christnacht»),

«Konradin, der letzte Hohenstaufe», «Die Katakomben» und «Der Deserteur»), zwei Oratorien («Die Zerstörung Jerusalems» und «Saul»), mehrere Kantaten, zahlreiche Kirchenwerke, drei Sinfonien, sieben Ouverturen, mehrere Kammermusikwerke, Klavierstücke und Lieder hervorheben, sagt ein Biograph, dass neben Arbeiten «genialer Inspiration und formeller Vollendung andere stehen, welche infolge sorgloser Manier einer späteren kritischen Sichtung und Feilung entbehren. Hätte er sich die Mühe genommen, das Gelungene von dem weniger Gelungenen zu trennen, so hätte er bei seiner Begabung, Phantasie und technischen Meisterschaft einem Mendelssohn, mit dem er so manchen verwandtschaftlichen idealen Zug gemein hat, gleichkommen müssen». Am treffendsten charakterisiert ihn aber Hofrat Hanslick, der ihn in vierfacher Eigenschaft, als Komponist, Musikschriftsteller, Dirigent u. Klaviervirtuosen, «eine Zierde der deutschen Musik» nennt und an anderer Stelle sagt: «Dass Hiller's Musik kein Trunk von der Quelle ist, das spürt Freund wie Feind am ersten Schluck. Der höher liegende Quell', der Hiller's Talent durch verborgene Kanäle speist, ist Mendelssohn. Nun will uns seit einiger Zeit diese Quelle selbst nicht mehr so frisch und stärkend dünken, wie vordem — eine Wandlung, welche mit verdoppelter Schwere die abgeleiteten Talente, wie Hiller, Gade, Bonnet, Reinecke trifft.»

Der Mendelssohn'schen Richtung gehörten weiter an Karl Eckert, Theodor Gouvy, Karl Reinthaler, Karl Reinecke, Robert Radecke, Salomon Jadassohn, Max Bruch, Friedrich Gernsheim und Ernst Rudorff. Der Erstgenannte, 1820 zu Potsdam geboren, Schüler Rungenhagens und Mendelssohn's, war nach längeren Kunstreisen durch Belgien, Frankreich und Italien seit 1851 Accompagnateur der italienischen Oper in Paris, begleitete dann die Sängerin Henriette Sontag auf ihrer Kunstreise nach Amerika, und wurde 1854 Kapellmeister der kk. Hofoper in Wien; später zum Direktor dieses Institutes ernannt, verliess er dasselbe 1867 und ging nach Stuttgart. Schliesslich wurde er Hofkapellmeister in Berlin, wo er auch am 14. Oktober 1879 starb. Eckert war ein sehr feinfühlender, gebildeter Musiker und ein ausgezeichneter Dirigent. Ausser mehreren rein kirchlichen Werken hat er auch mehrere Opern, «Das Fischermädchen», «Wilhelm von Oranien», «Käthchen», komponiert, die sich aber keines besonderen Erfolges erfreuen konnten. — Theodor Gouvy, 1822 zu Goffontaine bei Saarbrücken geboren, studierte am Pariser Konservatorium und lebt seit 1847, nach-

dem er eine Studienreise durch Deutschland und Italien gemacht hatte, als Dirigent der concerts nationals in Paris. Er ist ein sehr kenntnisreicher Musiker von Geschmack, Geist und Originalität, wenn auch den musikalischen Gedanken stellenweise die Tiefe abgeht. Besonders seine Kantate: «Ödipus auf Colonos» für Chöre, Soli und Orchester fand vor einigen Jahren im Leipziger Gewandhause eine begeisterte Aufnahme. Carl Martin Reinthaler ist im Oktober 1822 zu Erfurt geboren und wendete sich erst nach den theologischen Studien der Musik zu, nahm bei A. B. Marx Unterricht in der Komposition und Theorie und wurde von König Friedrich Wilhelm IV. unterstützt, um seine Gesang- und Kompositionsstudien in Paris, Neapel und Rom fortsetzen zu können. 1853 zum Gesanglehrer am Konservatorium in Köln ernannt, folgte er 1857 einem Rufe als Dirigent der Privatkonzerte und mehrerer anderer Konzertinstitute und als Domorganist nach Bremen, wo er heute noch wirkt. Seine Oper: «Das Käthchen von Heilbronn», Text von Dr. Heinrich Bulthaupt, wurde von der am Goethetage 1879 eingesetzten Jury des Frankfurter Preisausschreibens mit dem ersten Preise gekrönt. Hervorragendes leistet jedoch Reïnthaler als Orgelvirtuose und als Dirigent.

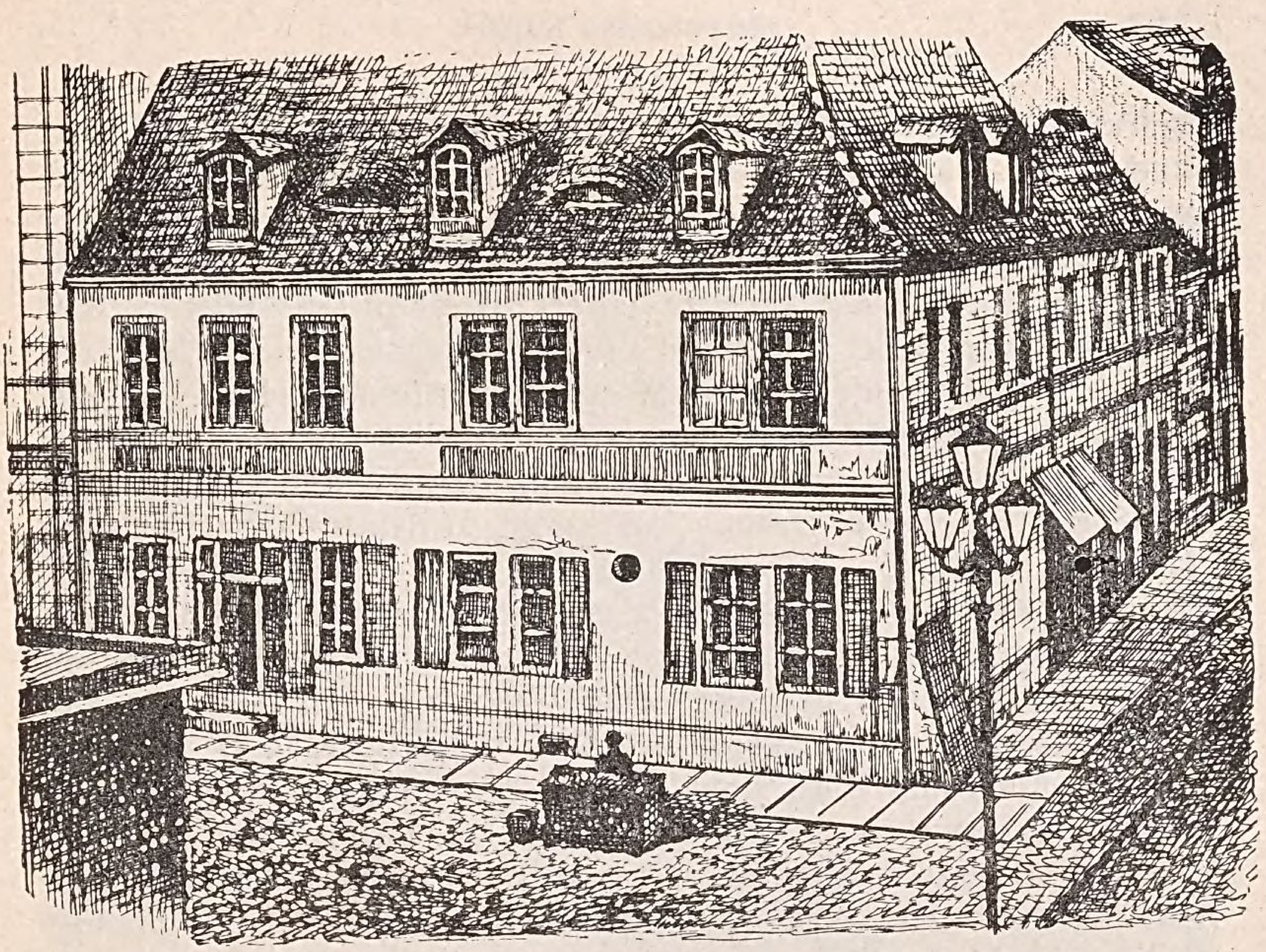
Karl Reinecke ist 1824 zu Altona bei Hamburg geboren und erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater. Nach einer sehr erfolgreichen Kunstreise nach Kopenhagen und Stockholm setzte er seine Studien am Leipziger Konservatorium unter Mendelssohn und Schumann fort, wurde zum Hofpianisten des Königs von Dänemark ernannt und folgte sodann einem Rufe als Professor an das Konservatorium in Köln. 1854 ging er als Musikdirektor nach Barmen, 1859 als Universitätsmusikdirektor nach Breslau und endlich 1861 als Dirigent der Gewandhauskonzerte und als Professor des Konservatoriums nach Leipzig. Reinecke's Werke haben die stattliche Zahl von 170 bereits überschritten; es sind darunter sehr bedeutende Arbeiten, wie die Opern: «König Manfred», «Der vierjährige Posten», «Ein Abenteuer Händels», die Märchenkompositionen: «Schneewittchen», «Dornröschen», «Nussknacker und Mausekönig» und verschiedene Kammermusikwerke. Sehr populär sind auch seine Lieder. Ein Biograph Reinecke's sagt mit Recht, dass er durch seine Werke «als ein berufener musikalischer Interpret des naiven Volksgedichtes» aufgetreten ist. Am verdienstvollsten wirkt aber Reinecke als Lehrer und «verbreitet sich seine congeniale Auffassung der klassischen Meister durch seine zahlreichen Schüler nach allen Richtungen hin».

Robert Radecke ist 1830 zu Dittmannsdorf in Schlesien geboren, und bildete sich in Leipzig unter Moscheles und Hauptmann aus. Sodann in das berühmte Gewandhausorchester als 1. Violinist eintretend, übersiedelte er 1823 nach Berlin, wo er als Quartettspieler und Konzertdirigent eine überaus segensvolle Thätigkeit entwickelte. 1863 wurde er Musikdirektor der königlichen Oper, 1871 königlicher Kapellmeister, und verliess er das erstgenannte Amt erst im Jahre 1887. In seinen Kompositionen bringt er ungesuchte, gemütvolle Musik, die nicht mehr vorstellen will, als sie bietet, dafür aber in dem Gebotenen volles Genüge gibt.

Salomon Jadassohn wurde 1831 zu Breslau geboren, bildete sich bei Franz Liszt im Klavierspiel aus und studierte sodann bei M. Hauptmann in Leipzig Komposition. Gegenwärtig Direktor der «Euterpe» in Leipzig und Lehrer für Theorie und Klavierspiel am Konservatorium, hat er auch eine ziemlich bedeutende Anzahl von Kompositionen geliefert, welche sich alle durch schöne und klare Gedanken und äusserst gefällige Form auszeichnen. Friedrich Gernsheim ist 1839 zu Worms geboren und studierte am Konservatorium zu Leipzig unter der Leitung von Moscheles, Hauptmann und Richter. Bis zum Jahre 1874 in verschiedenen Stellungen in Paris, Saarbrücken und Köln, wurde er nun als Direktor an das Konservatorium in Rotterdam berufen und wirkt in dieser hervorragenden Stellung heute noch, gleich trefflich als Pianist, Lehrer und genialer Komponist. Ernst Rudorff, 1840 zu Berlin geboren, bei Bargiel, Moscheles und Ries ausgebildet, 1865 zum Lehrer am Konservatorium in Köln ernannt, wirkt seit 1880 als Dirigent des Stern'schen Gesangvereins und als Lehrer für Klavier an der königlichen Hochschule in Berlin. Rudorff ist ein trefflicher Musiker, seine Kompositionen verraten ein bedeutendes, Achtung gebietendes Wissen und sind in harmonischer und rhythmischer Beziehung sehr interessant.

Der bedeutendste unter den genannten Musikern ist aber Max Bruch. Geboren am 6. Januar 1838 zu Köln, wurde er von Ferdinand Hiller ausgebildet und erlangte schon in seinem 14. Lebensjahre mit einem Streichquartett den zu Frankfurt a. M. von der Mozartstiftung ausgesetzten Preis, welcher ihm die Fortsetzung der Studien bei Hiller und Reinecke gestattete. Vom Jahre 1858 nahm er nun Stellungen in verschiedenen Städten ein, so als Musiklehrer in Leipzig und Köln, Kapellmeister in Koblenz, Hofkapellmeister in Sondershausen, Dirigent des Stern'schen Gesangvereins in

Berlin, Direktor der Philharmonic Society in Liverpool u. s. w. Aus seinen Kompositionen heben wir hervor die Operette: «Scherz, List und Rache», die Gesangwerke «Odysseus», «Arminius», «Das Lied von der Glocke», «Die Loreley», «Frithjof», «Der Normannenzug». Über den «Frithjof» schreibt Hofrat Hanslick: «Er hat ein feines Verständnis für alle Wendungen des Gedichtes und weiss für jede Situation charakteristische und wirksame, wenn auch nicht immer eigentümliche Klänge zu finden. Sein Ohr prüft wählerisch und stösst schlechterdings alles Rohe und Triviale von sich, seine Hand formt und feilt auf das sorgsamste. Der Charakter der Musik ist durchwegs deutsch, nicht sowohl in dem urkräftigen Sinn Beethovens als in dem zarteren, weichlicheren der Mendelssohn'schen Schule. Auch das Instrumentalgebiet hat Bruch mit grossem Erfolg betreten. Sein dem Meister Joseph Joachim gewidmetes Violinkonzert op. 26 G-moll hat sich, wie sein Biograph H. Bulthaupt sagt, «in ungewöhnlichem Grade in die Gunst der Geiger und des Publikums gespielt und es möchte kaum einen Violinisten geben, ob von Ruf oder nicht, welchem Lande und welcher Schule er auch angehöre, der es nicht immer zu den pièces de resistance seines Repertoires zählte. Immer von neuem erscheint es auf den Programmen aller Konzertgesellschaften, eine sichere Zuflucht in ihrem eisernen Bestande; Joachim und Lauterbach, Sarasate und Sauret, der junge Dangremont, die Musikelfe Tua und der Mohr Brindis de Salas, alle haben es gespielt und spielen es teilweise noch, und jedem hat es Lorbeeren eingetragen».



Robert Schumanns Geburtshaus.

Siebenzehntes Kapitel.

Robert Schumann.

Einer der edelsten und grössten Musiker unseres Jahrhunderts war Robert Schumann. Am 8. Juni 1810 zu Zwickau als Sohn eines Buchhändlers geboren, war der Knabe von Natur aus so musikalisch veranlagt, dass er schon im 10. Lebensjahre öffentlich als Pianist auftrat und verschiedene Kompositionen verfertigte. Trotzdem konnte sich Schumanns Mutter (der Vater war unterdessen gestorben) nicht entschliessen, zu gestatten, dass ihr Kind die Musik als Lebensberuf wähle, sondern Robert musste das Gymnasium absolvieren und sodann die Universität zu Leipzig beziehen, um sich der Rechtswissenschaft zu widmen. Die Neigung zur Musik sass aber in dem Knaben schon zu fest und die reichliche Gelegenheit, die trefflichste Musik in Leipzig zu hören, die sich ihm nun bot, veranlasste schliesslich doch die Ausführung des Vorsatzes, sich vollständig der Musik zu widmen. 1829 finden wir Schumann in Heidelberg, wo der Umgang mit Thibaut ausserordentlich

befruchtend auf ihn einwirkt, dann reist er in die Schweiz und nach Italien, wo er Paganini hört, und endlich 1831 wendet er sich nach Leipzig zurück, wo er nunmehr unter der Leitung Friedrich Wiecks eifrigst dem Studium des Klavierspiels obliegt und zu einer bedeutenden Meisterschaft gelangt, aber die Laufbahn eines Virtuosen nicht betreten kann, da ihn eine Schwäche in der rechten Hand befällt, welche ihn nötigt, das Klavierspiel zu sistieren.

Nun wandte er sich mit aller Kraft der Komposition zu und studierte nochmals bei dem Musikdirektor Heinrich Dorn in Leipzig. Zur selben Zeit trat auch Chopin mit seinen ersten Kompositionen hervor und Schumann fühlte sich zu demselben so hingezogen, dass er in einem Aufsatze in der «Allgemeinen musikalischen Zeitung» in Leipzig besonders auf ihn aufmerksam machte. Von dieser Zeit an kann man Schumann's Wirken ein öffentliches nennen, es erschienen nun auch seine ersten Kompositionen im Druck, doch fanden sie nur in dem engeren Kreise seiner Freunde Anerkennung und blieben dem grossen Publikum unverständlich. Ebenso wie seine Kompositionen einem ganz neuen Ideenkreise entsprungen waren, so begann Schumann auch auf dem Gebietn der musikalischen Kritik eine neue Richtung einzuschlagen und zwar der verflachten und versüsslichten zeitgenössischen Richtung jene der altklassischen Meister entgegenzustellen. Auch wollte er durch seine Feder darthun, dass man wohl gründlich und eingehend und doch dabei anziehend und fesselnd schreiben könne. Da aber keine der damaligen Fachzeitschriften seinen «revolutionären» Tendenzen Raum geben wollte, so gründete, er mit seinem leider zu früh verstorbenen Freunde Louis Schunke im April 1834 die heute noch erfolgreich wirkende «Neue Zeitschrift für Musik», in welchem Organ er eine Richtung vertrat, welche mit Beethoven's und Schubert's Werken ihren Anfang nimmt. Er entwickelte nun als Schriftsteller eine ausgezeichnete Thätigkeit und speicherte sich in den ersten Jahrgängen der Zeitschrift eine wahre Fülle geistreicher Aufsätze auf. Joseph Schrattenholz schreibt sehr treffend: «Wo er auf Triviales oder Erkünsteltes stösst, ist sein so zart besaitetes Gemüt hart und unerbittlich». Mit zürnenden Händen zerschmettert er das goldene Kalb des Modegötzentums, vor dem so viele sich neigten, und es ist ergötzlich zu sehen, wie in komischer Deroute die Czerny, Herz, Hünten, Thalberg und Konsorten vor den ironischen Brandraketen und niederschmetternden Schwertstreichen des kühnen Neuerers Fersengeld geben. Wo aber ein einsamer, vom Weihekuss des Genius geadelter



Schöpfergeist wandelt, auch auf den verstecktesten Pfaden, unser Kritiker zieht ihn ans Licht. Dann scheint seine Stimme ihre Kraft zu verdoppeln, die kleinen Buchstabenkobolde verschiessen elektrisierende Begeisterungsblitze, die bedächtige Reflexion schwingt sich im Sternenkleide der Phantasie zur lichten Höhe empor, die Kritik wird zum Dithyrambus, zum Gedicht. «Mensch und Musiker suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen», schreibt er einmal an einen seiner Freunde. Wir bedurften dieses Geständnisses gar nicht; wir lesen es ebenso deutlich in den Schriften. Ja, wir lesen noch mehr aus ihnen, denn sie predigen uns mit wunderbaren Feuerzungen, dass Schumann nicht nur ein Künstler, sondern dass er auch ein grosser Mensch war. Das, woran tausend Andere — selbst die Begabtesten nicht ausgenommen — in dumpfer Gleichgültigkeit, neidischem Egoismus oder mit einem vertröstenden: «Das Gute bricht sich schon von selber Bahn!» vorübergeschrittten sein würden: die selbstsuchtslose, werkthätige Teilnahme am verborgenen, edlen Streben, die Ruhmesbegründung und Verständniserweiterung der grossen Kunstgenossen, dafür macht unser Meister mit freudestrahlendem Antlitz die eifrigste Propaganda Hoch steht ihm der Künstler, höher die Kunst. Und so führt er mit lobtönenden Worten den genialen Revolutionär Chopin bei uns ein, forscht in Wien nach den hinterlassenen Schätzen des Liederkönigs Schubert und hält den verzwickten Meyerbeerianern unablässlich den «göttergleichen» Mendelssohn entgegen, an dem er hinaufblickt, «wie zu einem hohen Gebirge». Moscheles, Hiller, Moritz Hauptmann, W. Taubert, C. Löwe, Verhulst, E. Franck, Gade, Franz, N. Burgmüller, St. Heller, Sterndale Bennett, Henselt — Johannes Brahms, — für jeden einzelnen von ihnen tritt er warm in die Schranken, jeder von ihnen ist ihm Dank schuldig, denn gleich vielen anderen wies er auch diesen mit divinatorischem Blicke die rechten Wege zu ihrer Entwickelung und brach für die Anerkennung ihrer Meistertugenden manche Lanze. «Ohne Aufmunterung keine Kunst», sagte er einmal «Auf den beliebten einsamen Inseln im stillen Ocean würden ein Mozart, ein Raphael Landbauern geblieben sein».

Bald wandte sich die allgemeine Aufmerksamkeit dem Schriftsteller Schumann zu, sein Ruf war bestens begründet. Aber die reichliche Thätigkeit als Redakteur liess den schaffenden Künstler nicht allzulange zurücktreten, es entstand bald wieder eine Reihe herrlicher Lieder und Klavierstücke und sollte ihm die Anerkennung auch auf diesem Gebiete

nicht versagt bleiben. Den Winter des Jahres 1838—39 verbrachte er in Wien, mit der Absicht, mit seiner Zeitung ganz hierher zu übersiedeln. Er hatte kurz vorher die Tochter seines Lehrers, Klara Wieck schätzen und lieben gelernt und um seine materielle Lage zu verbessern und mit berechtigteren Hoffnungen um die Hand Klara's werben zu können, suchte er einen grösseren Wirkungskreis und umfassendere Anregung durch Gesellschaft und Kunst. Wien war seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts die erste Musikstadt der Welt, sie besass ein vorzügliches Orchester und lebten hier eine Reihe der hervorragendsten Künstler. Alle diese Umstände hatten auf Schumann anziehend gewirkt, und darf hier wohl auch sein treffender Ausspruch über Wien festgehalten werden, in welchem er sagte: «Es ist wahr, dies Wien mit seinem Stephansturm, seinen schönen Frauen, seinem öffentlichen Gepränge, und wie es, von der Donau mit unzähligen Bändern umgürtet, sich in die blühende Ebene hinstreckt, die nach und nach zu immer höherem Gebirge aufsteigt, dies Wien mit all' seinen Erinnerungen an die grössten deutschen Meister, muss der Fantasie des Musikers ein fruchtbares Erdreich sein. Oft, wenn ich es von Gebirgshöhen betrachtete, kam es mir in den Sinn, wie nach jener fernen Alpenreihe wohl manchmal Beethovens Auge unstät hinübergeschweift, wie Mozart träumerisch oft den Lauf der Donau, die überall in Busch und Wald zu verschwimmen scheint, verfolgt haben mag, und Vater Haydn wohl oft den Stephansturm sich beschaut, den Kopf schüttelnd über so schwindelige Höhe. Die Bilder der Donau, des Stephansturmes und des fernen Alpengebirges zusammengedrängt und mit einem leisen katholischen Weihrauchduft überzogen, und man hat eines von Wien; und steht nun vollends die reizende Landschaft lebendig vor uns, so werden wohl auch Saiten rege, die sonst nimmer in uns angeklungen haben würden». In Wien, das er in vorstehenden Worten so schön besprochen, konnte er aber keinen Boden für seine Tendenzen finden, die «in ihrem innersten Wesen entweihte Kritik» und die vielen «unberufenen, durch Eigennutz geleiteten oder in Wahn befangenen Referenten» liessen Schumann, der mit offenem Visier kämpfte, nicht aufkommen und kehrte er anfangs April 1839 nach Leipzig zurück. Aber unter all' den Vorteilen, welche Schumanns weitere Entwickelung aus dem Wiener Aufenthalte zog, war wohl der Liederfrühling, der in seiner Seele wachgerufen wurde, der bedeutendste. Bis jetzt hatte er all seine Gedanken dem Klaviere anvertraut, nun mit den Liederschätzen Schubert's, deren Herrlichkeit er erst den Wienern

in Erinnerung rufen musste, vertraut, ging, um mit Max Kalbeck*) zu reden, «plötzlich über den brauenden Nebeln, in denen seine zum Worte hindrängenden Empfindungen ruhelos hin und her wogten, die Sonne auf, die Sonne des Wienerwaldes, die Sonne Franz Schuberts und ein unabsehbarer leuchtender Blumengarten lag vor seinen trunkenen Blicken hingebreitet.» Im September 1840 führte er seine geliebte Klara als Gattin heim und entstanden in dieser Zeit des jungen Eheglückes ausser vielen anderen Liedern: «Die Dichterliebe», «Myrthen» und «Frauenliebe und Leben». Am 31. März 1841 wurde sein erstes Orchesterwerk, die B-dur-Symphonie, zum erstenmal aufgeführt, am 4. Dezember 1843 brachte er «Das Paradies und die Peri» zu Gehör und beteiligte er sich auch in diesem Jahre an der Gründung des Leipziger Konservatoriums. 1844 unternahm er eine Reise nach Russland und gab die Leitung der von ihm gegründeten «Neuen Zeitschrift für Musik» auf. Er siedelte nach Dresden über, erkrankte aber daselbst und fand im Seebade Norderney Heilung. Nachdem er in Dresden die Abonnementskonzerte und den Chorgesangverein begründet hatte und auf mehreren Kunstreisen nach Wien und Berlin seine letztentstandenen Werke zur Aufführung brachte, zog er 1850 nach Düsseldorf, wo er an die Stelle seines Freundes Ferd. Hiller trat. Daselbst hatte man für Schumanns Bedeutung kein Verständnis, auch begann die unselige Krankheit den Geist des Meisters zu trüben und wurde er wieder entlassen. Nun unternahm er mehrere Kunstreisen, auch schuf er unermüdlich neue Werke, aber die körperlichen und geistigen Kräfte erschlafften und Ende Februar 1854 war sein Zustand derart, dass er sich in einem Anfall plötzlicher Geistesstörung in die Fluten des Rheins stürzte, zwar wieder gerettet wurde, aber in die Heilanstalt Endenich bei Bonn gebracht werden musste, wo er am 29. Juli 1856 starb. In der Geburtsstadt Beethovens, in Bonn, wurde er zur letzten Ruhe gebettet.

In Schumann's Komponistenlaufbahn können wir drei Perioden verfolgen. In der ersten Zeit seines Wirkens suchte er den Kampf und forderte er zu solchem heraus. In Wort und Tönen zog er zu Felde. Viele seiner ersten Kompositionen («Karneval op. 9, Marsch der Davidsbündler gegen die Philister») sind tendenziöser Natur und waltet in ihnen, unbekümmert um die Grenzen der Musik, die lebhafteste Fantasie. Doch finden sich in seiner ersten Periode Arbeiten, welche von dem stillen und keuschen Wesen des Künstlers

*) Robert Schumann in Wien.

Zeugnis geben (Kinderszenen op. 15). Mit seinen Liederwerken trat er in die zweite Periode seines Schaffens und fallen in diese Zeit seine erste Symphonie, sowie drei Streichquartette, sein Klavierquartett op. 44 und das «Paradies und die Peri». Auch die dem Mendelssohn'schen Einfluss zuzuschreibenden Werke wie das Klavierquartett op. 47, Ouverture, Scherzo und Finale op. 52 und das Klavierkonzert op. 54 entstammen dieser Periode, aber sie vermitteln schon mehr den Übergang zum dritten Abschnitte, in welchem er sich die grössten und höchsten Aufgaben stellte und ausserordentlich bedeutende Werke schuf, wie seine zweite Symphonie op. 71, sein Klaviertrio op. 63, seine Oper «Genovefa», seine dritte Symphonie op. 96, die Musik zu «Manfred» und endlich die «Faustszenen», wo aber auch seine Fantasie schon spärlicher zu spriessen begann und der Born der Erfindung durch die hochgradige Nervosität versiegt.

Über die Wirksamkeit Schumanns auf dem Gebiete des Liedes schreibt Emil Krause*): Bei weitem tiefer und musikalisch inhaltsvoller sind die Gesangstüke am Klavier von Robert Schumann, welche vom Liede für eine Singstimme bis zum Quartett gehen. Die grössere Vielseitigkeit Schumanns und die damit verbundene prägnante Charakteristik des textlichen Inhaltes basirt auf phantasiereicher Harmoniebildung. Vom speziell melodisehen Standpunkt aus betrachtet, steht das Mendelssohn'sche Lied ebenso hoch da. Das Schumann'sche Lied leidet jedoch nicht, wie jenes, an der Gleichförmigkeit der Melodiebildung. Schumanns Klavier tritt oft selbständiger, als bei Schubert und Mendelssohn auf; man könnte sogar manche Gesänge Schumanns mit einem Duett zwischen Gesang und Klavier vergleichen. Während das Mendelssohn'sche Lied immer lyrisch bleibt, geht das von Schumann sehr oft in geigneten Momenten ins Dramatische über, woraus sich eine reichere Form und wechselvollere Gestaltung desselben ergiebt. Während Mendelssohn nur Lieder kürzeren Umfangs schrieb, erweiterte Schumann das Lied, indem er Liedercyclen, Balladen und Liederspiele schuf Die Komposition für mehrere Singstimmen am Klavier, welche von den früheren Tonsetzern wenig oder gar nicht gepflegt wurde, hat Schumann weit reicher angebaut, als seine Vorgänger».

Über die Quartettmusik Schumanns schreibt Dr. Helm: «Legt man nicht den höchsten Massstab Beethoven'scher

*) Geschichtliche Mitteilungen über die Entwickelung des einstimmigen Liedes am Klavier und dessen Abarten «Neue Zeitschrift für Musik» Jahrgang 1890 Nr. 23.

Gedankenentwicklung an, so kann man sich an Schumann's Quartetten, diesen echten Tondichtungen, die nichts anderes sein wollen als Tondichtungen, und darum das gesamte technische Element in den reinsten seelischen Ausdruck auflösen, nur innigst erfreuen. Wie duftig und blühend, wie warm und liebenswürdig das alles ist! Man merkt diesen bald schwärmerisch angehauchten, bald geistvoll scherzenden Tonpoesien auch nur bei ganz flüchtigem Anhören sofort an, dass sie ihr Autor in glücklichster Stimmung geschrieben. Und das trifft in der That zu: Schumann komponierte die Quartette 1842, zwei Jahre, nachdem er seine geliebte Klara zum Altar geführt: so lacht denn aus vielen Stellen dieser Werke die ganze Seeligkeit eines jungen Eheglücks. So weit man blickt, reiner blauer Himmel; kein Wölkchen scheint ihn zu trüben. Schumann hat die Quartette stets dem klaren und massvollen Mendelssohn gewidmet, mit welchem ihn das schönste, selbstloseste Freundschaftsverhältnis verband, vielleicht mag auch dieser Umstand zur Erklärung dienen, warum Schumann gegen seine sonstige Art hier so überraschend klar und durchsichtig, ja man könnte sagen modern-mozartisch schrieb».

Zur Charakterisierung der Hauptwerke Schumanns sei hier nur erwähnt, dass das «Paradies und die Peri» in seinen musikalischen Einzelheiten heute noch reizvoll wirkt und dass hier nur, wie in der Oper: «Genovefa» der Mangel der dramatischen Kraft, der Schumanns Individualität nicht entsprach, hervortritt. Die Faust-Musik steht in dem zweiten Teile in musikalischer Beziehung bedeutend höher, da dieser schon 1844 komponiert, noch in der besten Zeit Schumanns entstanden, reich an Erfindung und Tonausdruck ist, während der erste Teil, 1849 geschrieben, in die Krankheitszeit Schumanns fällt. Über die Musik zu «Manfred» schreibt Hofrat Hanslick: «Die Manfred-Musik besitzt alle Reize der Schumann'schen Muse, ohne in deren zeitweilige Absonderlichkeit und eigensinnige Zerklüftung zu verfallen. Schumann's beste Jugendkraft erscheint hier, an der Neige seines Wirkens, noch einmal in merkwürdiger Läuterung. In seinen letzten Jahren, als schon der Dämon der Zerrüttung mit leisem Finger anpochte, und in Schumann trübe Furcht vor sich selbst mit einer an die Erde sich ankümmernden Zärtlichkeit stritt, trat Byron's «Manfred» immer verwandter zu ihm heran. Der Tondichter vermochte es, eine Gestalt unserem Herzen näher zu bringen, deren unheimliche Grossheit uns immer mehr Bewunderung als Sympathie abzwang».

Einen trefflichen Vergleich zwischen Schumann und Mendelssohn stellt auch ebenderselbe Schriftsteller an, indem

er sagt: «Schumann verhält sich zu Mendelssohn wie Beethoven zu Mozart. Von einer Wertvergleichung, wie sie doch stets unfruchtbar und missdeutsam ausfällt, soll hier keine Rede sein, ebensowenig als ein Versuch geschehen soll, die Existenz von Schattenseiten in Schumanns Werken zu leugnen. Jeder grosse Meister, namentlich in der subjectivsten Kunst, der Musik, darf uns zumuten, dass wir, seine Herrlichkeit geniessend, auch mit seinen Launen und Eigenheiten uns allmählig befreunden. Diese Eigenheiten fehlen selbst im schlimmen Sinn fast nirgend, nur andere sind es überall, und wenn wir bei Mozart und Mendelssohn manchmal einen kühlen Formalismus, ein tonseliges Ausbreiten, ein altpoetisches Abschwächen und Mildern des Ausdrucks gerne hinnahmen, so haben wir bei Beethoven und Schumann das grelle Nebeneinander der Gegensätze, das eigensinnige Festhalten und Hervordrängen von Einzelheiten, das tiefsinnige Horchen und Versenken geheimnisvoller Laute zu lernen und zu gewöhnen».

Niemand hat aber schöner über Robert Schumann geurteilt, als Franz Liszt. Er schrieb: «Schumann war einer jener Seher, die der Geist hinausführte über die Grenzen der Gegenwart, deren Glaube Gewissheit wird und die, in ihren Handlungen von ihm geleitet, oft nicht gehört werden so lange sie leben, aber verherrlicht, wenn sie dahin sind. Von dem, was die Musik war, schloss er auf das, was sie werden müsse, und weiter auf die zukünftige Bildung des Künstlers, welche, nachdem er aufgehört, das zu sein, was er war, ebenfalls eine andere zu werden habe. Er begriff, dass weder Kunst noch Künstler länger neben der Welt einhergehen dürfen und dass sie (die Kunst), getrennt vom Leben der Menschheit, getrennt vom lebendigen Hauch ihres Atems und der von ihm in Bewegung versetzten Luft, gleichsam repetierend in hermetisch verschlossenen Räumen verkommen müsste. Er sah ein, dass die Stille und Zurückgezogenheit der ersten Jugendperiode der Kunst wohlthätig und zweckdienlich gewesen war, dass ihr Jünglingsalter, ihre Reife aber mit dem Fortschritt der Ideen, welcher das moralische Facit einer jeden Zivilisation bilde, gemeinsam vorwärts schreiten müsse. Er sah ein, dass sie mit an der grossen Tafel zu sitzen berufen sei, dass sie sich mit dem Streben, den Stimmungen und Meinungen durchdringen müsse, dass Kunst und Künstler endlich das ausschliessliche Bewohnen mystischer Regionen, zu welchen kein Lärmen und Toben, kein Seufzen und Weinen, weder Freuden- und Siegesgeschrei, noch Wehruf und Klage lebendiger Herzen dringt,

aufzugeben hätten. Diese Überzeugung entschied und leitete sein menschliches Leben und seine Kunstrichtung. Als Mensch fühlte er den Drang, Schriftstellertum und Musik zu verbinden, als Musiker das Bedürfnis, die Geschicke der Musik mit denen der Poesie und Litteratur in engere Verbindung zu bringen.»

Achtzehntes Kapitel.

Schumanns Nachfolger.

Zu den Nachfolgern Schumanns können wir Adolf Jensen, Robert Volkmann, Robert Franz, Theodor Kirchner, Albert Dietrich und Johannes Brahms zählen. Der Erstgenannte, am 12. Januar 1837 zu Königsberg geboren, studierte die Anfangsgründe der Musik ohne Lehrer, und erst später erhielt er regelrechten Unterricht von Ehlert und Marpurg. Nach zwei Jahren wieder sich allein überlassen, setzte er seine Studien auf autodidaktischem Wege fort und begann 1856 durch Klavierunterricht in Russland sein Brot zu verdienen. Zwei Jahre nachher Kapellmeister in Posen, weilte er sodann einige Zeit in der Dänenhauptstadt, wo er bei Niels W. Gade seine Studien fortsetzte, bis er 1866 nach Berlin berufen wurde, um daselbst an der Taussig'schen Schule als Lehrer des höheren Klavierspieles zu wirken. Nachdem er 1868 diese Stellung krankheitshalber aufgegeben hatte, zog er nach Dresden, 1870 nach Graz und endlich nach Baden-Baden, wo er am 23. Januar 1879 an einem langwierigen Brustübel starb. Aus seinen zahlreichen Kompositionen heben wir besonders seine Klavierwerke und die Lieder op. 4, 6 und 22 hervor, die zu dem Formvollendetsten gehören, was die Gegenwart besitzt.

Robert Volkmann wurde am 6. April 1815 zu Lomatzsch in Sachsen als Sohn eines hochgeachteten Kantors geboren und konnte schon nach kurzem Unterricht im Klavier- und Orgelspiel seinen Vater beim Gottesdienste vertreten. Gleichzeitig machte er sich mit der Technik des Violin- und Violoncellspieles vertraut und als er in das Lehrerseminar zu Zwickau eintrat, bestimmte ihn sein Lehrer Anacker, sich ganz der Musik zu widmen. 1836 ging er nach Leipzig, studierte bei K. F. Becker Musik und verdankte namentlich dem Einflusse Robert Schumanns sehr vieles. 1839 wandte er sich nach Prag, 1842 nach Pest, wo er ausser einer vierjährigen Unterbrechung, während welcher er in Wien lebte, bis an sein

am 29. Oktober 1883 plötzlich erfolgtes Ende lebte. Volkmann betrat wie Schumann alle musikalischen Schaffensgebiete, und zeichnen sich seine Werke durch Originalität der Gedanken und musikalisches Wesen aus. Mit Recht wird Volkmann neben Brahms der hervorragendste Quartettkomponist der Gegenwart genannt, und ein Kritiker hat sogar den Satz ausgesprochen, Brahms wäre der Beethoven, Volkmann der Mozart des modernen Streichquartettes. Der Vergleich ist zwar nicht völlig zutreffend, aber der Musikschriftsteller Dr. Helm sagt dazu: «Ein Körnchen Wahrheit enthält er doch, insofern man mehr die formelle Gestaltung in's Auge fasst oder die Klangwirkung berücksichtigt. Volkmann erscheint Brahms an Klarheit, Durchsichtigkeit, Abrundung und sinnlichem Klangreiz in dem Masse überlegen, als er ihm an Intensität des Ausdrucks, geistiger Vertiefung, harmonisch-modulatorischem Interesse entschieden nachsteht. Volkmann liebt in seinen Quartetten plastisch gegliederte, leicht fassliche, Brahms (namentlich in den Adagios) langatmige, gleichsam unendliche Melodien. Von Volkmann machen einige Quartettte, z. B. die in G-moll und E-moll, in ihrer Anlage und Durchführung ohne weiteres den Eindruck des Klassischen, während bei Brahms ein romantischer Zug vorherrscht, manchmal (in dem sonst hochinteressanten B-dur Quartett) ein gewisses Ringen mit dem Stoff bemerkbar wird». Volkmann war zuletzt Professor an der Musikakademie in Budapest.

Der drittnächste der Nachfolger Robert Schumanns ist Robert Franz, am 28. Juni 1815 geboren und einer Halloren (Salzsieder) Familie in Halle a. d. S. entstammend. Obwohl sich das musikalische Talent des Knaben früh zeigte, so wollte sein Vater doch nicht, dass Robert sich der Musik, als «einer brotlosen Kunst» widme und letzterer konnte erst nach Besiegung aller Widerstände 1835 seinen Lieblingswunsch zur Ausführung bringen, indem er nach Dessau ging, um daselbst bei dem berühmten Theoretiker und Lehrer Friedrich Schneider einen zwar durchaus nicht besonders anregenden, aber für die Formsicherheit Franzens sehr wertvollen Unterricht zu nehmen. Er begann nun zu komponieren, aber der Erfolg blieb leider aus, so dass die Eltern Robert als einen «verlorenen Sohn» betrachteten, als er auch jetzt nicht einem andern Beruf zusteuerte. Erst 1843 wandte sich die Sachlage plötzlich um, Robert Schumann begann sich für ihn zu interessieren und nachdem derselbe für mehrere ausgewählte Lieder, die er als op. 1 bezeichnete einen Verleger gefunden, schrieb Schumann in seiner neuen

Zeitschrift für Musik: «Franz will mehr als wohl oder übelklingende Musik, er will uns das Gedicht in seiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben. Das Stillträumerische gelingt ihm am besten; doch finden wir auch reizend Naives und mutigere Aufwallungen wie in einigen Burns'schen Texten. Zum Vortrag der Lieder gehören Sänger, Dichter, Menschen; allein lassen sie sich am besten singen und dann etwa zur Abendstunde. Wollte man einzelne feine Züge anführen, man würde nicht fertig. Innige Musikmenschen werden sich schon herausfinden.»

Robert Franz, dessen Lieder nun auch weitere Kreise zu interessieren begannen und für welchen nun Mendelssohn, Liszt, Gade und andere hervorragende Meister, besonders aber der Musikschriftsteller A. W. Ambros eintraten, schrieb nun vom Jahre 1843 bis 1866 fast 300 einstimmige Lieder, in welchen er überall prägnante Textdeklamation anstrebte und wie Emil Krause sagt, besonders darauf bedacht war, «die Ergüsse seiner gefühlswarmen Individualität nur in Dichtungen musikalisch auszusprechen, deren innerstes Wesen reinste Poesie atmet. Franz hat nicht einen einzigen Text komponiert, dessen Inhalt fade oder unbedeutend genannt werden könnte. Wie seine Vorgänger und Zeitgenossen, Mendelssohn, Schubert und Schumann, nahm er auch aus dem reichen Schatz unseres neueren und neuesten ewig grünenden deutschen Liederfrühlings vom besten das Beste, und da es ihm verliehen, den Textinhalt musikalisch nachzudichten, stehen seine Lieder und Gesänge beziehentlich zur Dichtung auf einem hohen Standpunkt. Schuberts Einfachheit, wie Schumanns Romantik suchte Franz gewissermassen zu vereinigen, was ihm auch in manchen seiner Kompositionen mit Erfolg gelungen ist. Sein Klavier-Accompagnement ist fast durchgehends polyphon gehalten und tritt fast nie anders, als den Gesang tragend, selten brillant oder gar selbständig, auf. Für die Wahl der gebundenen Schreibweise spricht der Umstand, dass der Komponist überhaupt seinen musikalischen Ausgangspunkt von den Werken der älteren Meister, wie vom Choral genommen hat.» Robert Franz wurde nun zum Organisten an der Ulrichskirche, Dirigenten der Singakademie und der «Berg- und Museumskonzerte», sowie zum Universitätsmusikdirektor seiner Vaterstadt ernannt, aber er musste diese Stellungen 1868 aufgeben, da ein intensives, 1843 durch einen Lokomotivpfiff herbei geführtes Nervenleiden mit seiner völligen Taubheit endigte. Um den durch dieses Unglück schwer geprüften Künstler mit seiner Familie nicht in Not und Elend kommen zu lassen,

brachten seine Freunde, Franz Liszt und Otto Dressel an der Spitze, eine Ehrengabe von 30 000 Thalern auf und übermittelten sie ihm in der zartfühlendsten Weise. Seine spätere Lebenszeit beschäftigte sich Robert Franz hauptsächlich mit der Bearbeitung Bach'scher und Händel'scher Vokalwerke. Mit den Werken der alten Meister wie kein zweiter vertraut, verständigte er die oft dürftige, auf die ergänzende Improvisation des Orgel- oder Cembalospielers berechnete Begleitung in vollkommen stillvoller, aber doch dem modernen Orchester entsprechender und anerkennenswerter Weise. Das Verfahren, das er dabei beobachtete, setzte er in geistvollen Studien «Mitteilungen über J. S. Bach's Magnificat» 1863 und in einem «offenen Brief an Ed. Hanslick über Bearbeitung älterer Tonwerke, namentlich Bach'scher und Händel'scher Vokalmusik» 1871 auseinander.

Über die vorgenannte Schrift sagt nun selbst Hofrat Hanslick: «In einer kleinen, lehrreichen Broschüre erzählt uns Franz die Erfahrungen, die er durch langjährige, unverdrossene Versuche gesammelt, und entwickelt in klarem, anziehendem Vortrage seine dabei beobachtete Methode. Die Überzeugung, die ich aus der Lektüre dieser Schrift, dann aus dem vergleichenden Studium der Franz'schen Bach-Partituren gewann, konnte nicht schöner und nachhaltiger befestigt werden, als durch den lebendigen Eindruck der jüngsten Aufführung des «Weihnachtsoratoriums». Die bekannten Züge dieser Komposition erschienen mir neu belebt und verjüngt. Unter dem Eindrucke dieser Franz'schen Bearbeitung über «unberufene Modernisierung» zu klagen, ist mir unmöglich. Praktische Musiker mögen immerhin einzelnes an Franz' Instrumentierung zu bemängeln finden, was ein im Orchestrieren geübterer Komponist vielleicht besser gemacht hätte. Das thut jedoch dem Verdienste des in seiner künstlerischen Absicht wie in seiner wohlthätigen Wirkung unanfechtbaren Ganzen keinen Abbruch. Robert Franz hat die Bach'sche Tondichtung, die in ihrer ärmlichen, veralteten Fassung auf ein modernes Auditorium nur geringen und gemischten Eindruck hervorbringt, der Gegenwart zum vollen Genusse wieder gerettet». Und ein anderer Schriftsteller sagt: «Robert Franz lässt seine Polyphonie unmittelbar aus dem Gegebenen hervorwachsen, an das es sich wie Sehnen, Muskeln und Hand schliesst, daran wie diese am Gebein sicheren Halt findend und demselben Beweglichkeit verleihend. So schreitet das Ganze als blühende, atmende Gestalt fest und doch leicht einher, somit gerade in der den Bach'schen Fugen, Suiten etc. einzig eigenen Art. Die Hauptstimmen treten dadurch

nur noch deutlicher hervor; der poliphone Charakter wird durchsichtiger, das Kolorit des Franz'schen Satzes aber wirkt sowohl in der Orchester-Instrumentation als im Orgelsatze gleich vermittelnd und abstufend — eine auch am Bach'schen Orgelspiel und seiner Register-Behandlung gepriesenen Wirkung.»

Robert Franz starb am 24. Oktober 1892, und Hans Pfeilschmidt war wohl berechtigt, dem Dahingeschiedenen die Worte nachzurufen: «Das Leben, welches jetzt abgeschlossen hinter Dir liegt, war ein lauteres Priestertum der Kunst, verbracht in schlichter Entsagung und in wahrer Seelsorge für die Gemeinde, die Dich nun mit um so aufrichtigeren Thränen zu Deiner Gruft geleitet und Deine Bahre mit Rosen bestreut».

Theodor Kirchner wurde 1824 zu Neukirchen bei Chemnitz in Sachsen geboren und besuchte das Leipziger Konservatorium, woselbst er ausgebildet wurde. Zuerst nach Winterthur als Organist berufen, geht er 1872 als Musikdirektor nach Zürich, wird 1875 Direktor der königlichen Musikschule in Würzburg, lebt aber jetzt in Leipzig, wo er sich nur der Komposition widmet. Hauptsächlich thätig auf dem Gebiete der Klaviermusik, ist er hier ein anerkannter Meister der kleinen Form des Charakterstückes und hat sich einen eigenen Klavierstil herausgebildet. Seine Kompositionen zeichnen sich durch Anmut der Cantilene, Feinheit und Noblesse der Harmonisierung aus und weiss er alles, was das Herz des Menschen in Freud' und Leid bewegt, ganz trefflich zu schildern.

Albert Dietrich wurde 1829 im Forsthause Golk bei Meissen geboren, absolvierte das Dresdener Gymnasium und studierte sodann Musik bei Julius Otto, Moritz Hauptmann und Julius Rietz. Seit 1851 in Düsseldorf, brachte er 1854 seine erste Symphonie in Leipzig mit grossem Beifall zur Aufführung, folgte 1855 einem Rufe als Dirigent der Abonnementskonzerte nach Bonn, wurde 1859 daselbst städtischer Musikdirektor, vertauschte diese Stellung aber 1861 mit der eines grossherzoglichen Hofkapellmeisters in Oldenburg, wo er heute noch thätig ist. Seine bedeutendsten Kompositionen sind die D-mollsymphonie, ein Violinkonzert und die Oper: «Robin Hood». In seiner Melodik schliesst er sich an Schumann an, seine Rhythmik beweist dramatisches Talent, und sein Orchester ist farbenreich und interessant.



Johannes Brahms.

Neunzehntes Kapitel.

Johannes Brahms.

Der bedeutendste Nachfolger Schumanns und der hervorragendste Komponist der Gegenwart ist Johannes Brahms, am 7. Mai 1833 als Sohn eines Kontrabassisten im Orchester des Stadttheaters der alten Hansastadt Hamburg geboren. Sein Vater war ein schlichter, einfacher, aber herzensguter Mann, auch die Mutter wirkte auf das Gemüt des Knaben veredelnd ein, und so wuchs er in den glücklichsten Verhältnissen heran. Frühzeitig musikalisches Talent verratend, wurde der Knabe von O. Cossel im Klavierspiel unterrichtet. Bald aber erkannte dieser, dass Brahms kein Schüler gewöhnlichen Schlages sei und überliess die fernere musikalische Erziehung dem auch von Schumann gerühmten Eduard Marxsen in Altona, der wieder bei Ritter von Seyfried und

Karl Maria von Bocklet in Wien studiert hatte. Dieser hatte bald Gelegenheit, zu schreiben: «Wie ich aber später auch mit dem Kompositionsunterricht einen Anfang machte, zeigte sich eine solche Schärfe des Denkens, die mich fesselte, und so unbedeutend auch die ersten Versuche im eigenen Schaffen ausfielen, so musste ich darin einen Geist erkennen, der mir die Überzeugung gab, hier schlummere ein ungewöhnliches, eigenartig-tiefes Talent.»

In seiner Vaterstadt trat Brahms sodann öfter als Pianist öffentlich auf und spielte Kompositionen von Bach, Beethoven und Mendelssohn, aber auch eigene Arbeiten. Erst im Jahre 1853 hielt er sich befähigt, seine Vaterstadt zu verlassen und in anderen Orten öffentlich aufzutreten. Zuerst machte er mit dem Violinspieler Remengi eine Kunstreise, auf welcher er Hannover, Göttingen und Weimar berührte, dem blinden König Georg V. vorgestellt wurde, der ihn mit Vorliebe den «kleinen Beethoven» nannte. Er erregte auch die Aufmerksamkeit Joachims und Franz Liszt's, welch letzterer ihn aufforderte, mehrere Wochen bei ihm in Weimar zu verweilen. Von hier begab er sich nach Düsseldorf zu Robert Schumann, dem er einiges vorspielte. «Das muss Klara hören», war der erste Ausruf den Schumann machte und stellte er Brahms seiner Gattin mit den Worten vor: «Hier, liebe Klara, sollst Du Musik hören, wie Du sie noch nicht gehört hast». Am 8. Oktober 1853 schreibt Schumann an Dr. Härtel in Leipzig: «Wir leben jetzt in recht musikalischer Zeit. Es ist hier ein junger Mann (Johannes Brahms) erschienen, der uns mit seiner wunderbaren Musik auf das allertiefste ergriffen hat, und wie ich überzeugt bin, die grösste Bewegung in der musikalischen Welt hervorrufen wird». Am selben Tage schreibt er an Joachim: «Das glaube ich, dass, wenn ich jünger wäre, ich vielleicht einige Polymeter auf den jungen Adler (Brahms), der so plötzlich und unvermutet aus den Alpen daher geflogen nach Düsseldorf, machen könnte. Oder man könnte ihn auch einem prächtigen Strom vergleichen, der wie der Niagara am schönsten sich zeigt, wenn er als Wasserfall brausend aus der Höhe herabstürzt, auf seinen Wellen den Regenbogen tragend, und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallstimmen begleitet. Nun, ich glaube, Johannes ist der wahre Apostel, der auch Offenbarungen schreiben wird, die viele Pharisäer auch nach Jahrhunderten noch nicht enträtseln werden.» Am 13. Oktober d. J. schreibt Schumann wieder an Dr. Härtel: «Über den jungen Johannes Brahms, einen Hamburger, werden Sie in der Neuen Zeitschrift für Musik binnen kurzem einen

mit meinem Namen unterzeichneten Aufsatz finden, der Ihnen näheren Aufschluss geben wird. Ich werde Ihnen dann genauere Mitteilung über die Kompositionen machen, die er herauszugeben beabsichtigt. Es sind Klavierstücke, Sonaten für Pianoforte, dann eine Sonate für Violine und Pianoforte, ein Trio, ein Quartett, dann viele Lieder, alle von ganz genialer Art. Er ist auch ein ausserordentlicher Spieler.»

Und dieser angekündigte Aufsatz war mit der Überschrift: «Neue Bahnen» versehen und lautete: «Es sind Jahre verflossen — beinahe ebensoviele, als ich der früheren Redaktion dieser Blätter widmete, nämlich zehn — dass ich mich auf diesem an Erinnerungen so reichen Terrain hätte einmal vernehmen lassen. Oft trotz angestrengter produktiver Thätigkeit, fühlte ich mich angeregt; manche neue bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen, wie dies viele der hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, wenn auch deren Produktionen mehr einem engeren Kreise bekannt sind. (In einer Randbemerkung heisst es: Ich habe hier im Sinn: Joseph Joachim, Ernst Naumann, Ludwig Normann, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich, des tiefsinnigen, grosser Kunst beflissenen geistlichen Tonsetzers C. F. Wilsing nicht zu vergessen. Als rüstig schreitende Vorboten wären hier auch Niels W. Gade, C. F. Mangold, Robert Franz und Steffen Heller zu nennen.) Ich dachte, die Bahnen dieser Auserwählten mit der grössten Teilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heisst Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meister empfohlen. Er trug, auch im Äusseren, alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: «Das ist ein Berufener». Am Klavier sitzend, fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien — Lieder, deren Poesie man,

ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht, einzelne Klavierstücke, teilweise dämonischer Natur von der anmutigsten Form, — dann Sonaten für Violine und Klavier, — Quartette für Saiteninstrumente — und jedes so abweichend vom andern, dass sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit innewohnt. Seine Mitgenossen begrüssen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heissen ihn willkommen als starken Streiter. Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Schliesst, die ihr zusammengehört, den Kreis fester, dass die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen bereitend».

Eine so glänzende Einführung in die Welt wurde keinem anderen Komponisten zu teil. Die Aufmerksamkeit des Publikums wendete sich ihm zu, Berlioz schloss ihn in seine Arme, und die Firmen Breitkopf u. Härtel und Berth. Senff entschlossen sich, seine Kompositionen im Druck erscheinen zu lassen. Am 17. Dezember 1853 trat Brahms zum ersten Male vor das Publikum und beschreibt ein Bericht der Illustrierten Zeitung vom 24. Dezember 1853 den musikhiorischdenkwürdigen Abend: «Ein besonderes Interesse erhielt der Abend durch das erste öffentliche Auftreten des Herrn Johannes Brahms aus Hamburg, den R. Schumann vor kurzem zuerst durch die N. Zeitschrift für Musik in die musikalische Welt mit begeisterten Worten eingeführt hatte. Er spielte eine Sonate für Pianoforte (C-dur) und ein Scherzo (Es-moll). Die beiden ersten Sätze der Sonate hörte das Publikum mit gespannter Aufmerksamkeit, jedoch ohne ein Zeichen des Beifalls. Nach dem Scherzo der Sonate jedoch brach sich derselbe in enthusiastischer Weise Bahn und wiederholte sich jetzt nach jedem Satze. Es war natürlich, dass das Auditorium einer so nachdrücklich vor die Öffentlichkeit gebrachten Erscheinung gegenüber anfangs eine gewisse Zurückhaltung beobachtete; vielleicht trug dazu auch der unwillkürliche Irrtum bei, als wolle Herr Brahms als Pianofortespieler glänzen, während es sich allein um Vorführung der Kompositionen handelte. Man musste sich erst

überzeugen. Nachdem dies geschehen, war die Stimme der Anerkennung eine allgemeine. Die Ursprünglichkeit und Frische des Talents des Herrn Brahms brach sich entschieden Bahn, die Selbständigkeit und Ruhe seiner Ideen fand gebührende Anerkennung, und man bekannte, dass Rob. Schumann recht gehabt hatte».

Nach einem längeren Aufenthalte bei Liszt in Weimar verbrachte er einige Zeit in Hannover, dann unternahm er mit Joachim und dem Sänger Stockhausen Konzertreisen und endlich wurde er Chordirigent und Musiklehrer am Hofe des sehr kunstsinnigen Fürsten Leopold von Lippe-Detmold. Obwohl er hier reichliche Beschäftigung hatte und auch Musse fand, zu komponieren, behagten ihm doch nicht die kleinstädtischen Verhältnisse und nachdem er einem Rufe als Lehrer an der rheinischen Musikschule in Köln nicht Folge geleistet, unternahm er wieder Kunstreisen, die ihn am 16. November 1862 auch nach Wien führten. Hofrat Hanslick schrieb damals: «Eine bedeutende Erscheinung, ja der interessantesten eine, ist Brahms gegenwärtig schon. In Form und Charakter seiner Musik mahnt er zunächst an Schumann. Allerdings mehr im Sinn einer inneren Verwandtschaft, als formeller Nachbildung. Eine Individualität wie Brahms konnte sich dem Einflusse des Schumann'schen Geistes, wie er unleugbar gegenwärtig die musikalische Atmosphäre bestimmend durchdringt, am schwersten entziehen. Mit Schumann teilt Brahms' Musik vor allem die Keuschheit, den inneren Adel. Nichts von Gefallsucht oder bespiegelnder Affektation, alles redlich und wahr. Mit Schumann teilt sie aber auch die bis zum Eigensinn souveräne Subjektivität, das Grübeln, die Abkehr von der Aussenwelt, das Insichhineinhorchen. An Fülle und Schönheit der melodischen Erfindung von Schumann hoch überragt, erreicht ihn Brahms' häufig im Reichtum figuraler Gestaltung. Hier liegt Brahms grösste Stärke; die geistvolle Modernisierung des Canons, der Fuge, hat er von Schumann. Die gemeinschaftliche Quelle, an der beide schöpften, ist Sebastian Bach». Im Jahre 1863 übernahm er auf ein Jahr die Leitung der Wiener Singakademie an Stelle des verstorbenen Gründers Stegmayer, dann aber kehrt er in seine Vaterstadt zurück, woselbst er nur kurze Zeit verbleibt, um von hier nach der Schweiz zu reisen. 1865 lernte Brahms in Baden-Baden den feinfühligen Klavierkomponisten und unmittelbaren Nachfolger Schumann's, Theodor Kirchner, kennen und verband ihn mit demselben bald eine innige Freundschaft. Er nahm deshalb auch 1866 vorübergehenden Aufenthalt in Zürich, woselbst er in einem

einfachen, zur Gemeinde Fluntern gehörigen Bauernhause wohnte und, durch eine herrliche Aussicht an Leib und Seele erfrischt, sein erstes und grossartigstes Chorwerk, das deutsche Requiem komponierte. Dasselbe wurde nun in Wien im Jahre 1867 zum ersten Male aufgeführt und wollen wir wieder die Worte, die Hofrat Hanslick unter dem ersten Eindrucke des Werkes niedergeschrieben, hier festhalten: «Das deutsche Requiem ist ein Werk von ungewöhnlicher Bedeutung und grosser Meisterschaft. Es dünkt uns als eine der reifsten Früchte, welche aus dem Stil der letzten Beethoven'schen Werke auf dem Felde geistlicher Musik hervorgewachsen. Seit den Totenmessen und Trauerkantaten unserer Klassiker hat kaum eine Musik die Schauer des Todes, den Ernst der Vergänglichkeit mit solcher Gewalt dargestellt. Die harmonische und kontrapunktische Kunst, die Brahms in der Schule Sebastian Bachs erwarb und mit dem lebendigen Atem unserer Zeit durchhaucht, tritt für den Hörer ganz zurück hinter dem von rührender Klage bis zum vernichtenden Todesgrauen sich steigernden Ausdruck».

1868 nahm er längeren Aufenthalt in Bonn, 1871 schrieb er nach den Erfolgen des deutschen Heeres das Triumphlied, welches am Charfreitag 1871 in Bremen aufgeführt wurde. In den Jahren 1872—74 dirigierte er die Gesellschaftskonzerte und den Singverein in Wien, und seit 1875 weilt er ohne Stellung, kleine Kunstausflüge abgerechnet, den Winter über in Wien, den Sommer hindurch in den österreichischen Alpenthälern (Ischl, Murzzuschlag u. a.) und sind auch hier seine grössten und schönsten Werke entstanden.

Und nun sei noch die Bedeutung des Meisters als Komponist gewürdigt. Dr. Willibald Nagel*) schreibt darüber: «Jeder echte Künstler wird getragen, seine Schaffenskraft wird befruchtet von den Ideen seiner Zeit. Halten wir diesen Satz fest, so werden wir leicht einsehen lernen, warum Brahms an das Idealbild des Beethoven'schen Lebensweges auf's neue anknüpfen konnte, warum Mendelssohn und Schumann andere Wege einschlagen mussten. Diese beiden sind so recht Oppositionsmusiker zu nennen, bewusste Oppositionsmusiker. Schumann erschien mit einem mehr oder weniger fertigen Programm, welches der Poesie der Kunst zu neuen Ehren verholfen und die Dürre und Leerheit der Klavierkomponisten Hünten und Herz, den bunten Flitterkram Rossini's, den schwülstigen Haupt- und Staatsaktienschwindel

*) Johannes Brahms als Nachfolger Beethovens. Schweizerische Musikzeitung 1892.

Meyerbeer's untergraben sollte. Mendelssohn seinerseits entdeckte, so muss man ja wohl sagen, 79 Jahre nach Seb. Bachs Tode diesen unerschöpflichen Urschacht unserer modernen Kunst wieder, eröffnete Tausenden seiner Zeitgenossen den Blick in die Wundergewebe Bach'scher Musik und bewies durch seine eigenen, ebenso tiefgedachten wie liebenswürdigen und freisinnigen Schöpfungen, dass die Form an sich ein totes Ding, dass auch hier der Geist es ist, der Leben spendet. . . . Die Sphäre, in welche Brahms uns führt, ist die Ideenwelt eines Beethoven. Die Musik des Norddeutschen ist in ihrer Wirkung auf uns, auf Unzählige der Beethoven'schen gleich oder ähnlich, ihr wohnt wie dieser die beseligende Fähigkeit inne, den Geist über der Menschheit ganzen Jammer zu erheben; sie spielt nicht mit fremden Formen, sie erborgt kein auffallendes Kostüm, um pikant zu erscheinen, sie geht auch nicht dem Schroffen und Widerstrebenden aus dem Wege. Im Gegenteil! Man verfolge nur den Ideengang seiner grossen Instrumentalwerke, wie sich da widerstreitende Motive, Hemmnisse aller Art bergehoch erheben: aber durch all das findet der Meister den leitenden Pfad, der zur Klarheit führt. . . . Wie Beethoven, so will Brahms den Menschen im innersten Kerne seines Fühlens und Denkens treffen, er lässt die Gegensätze rücksichtslos aneinander stossen, er entwickelt das Element des Widerstreitenden bis in seine äussersten Konsequenzen; an diesem aber wächst mächtig empor, alles Feindliche besiegend, der Geist des Friedens und beglückender Ruhe».

Wie alle Musiker von den Söhnen Bach's herauf mit der einzigen Ausnahme Haydn's Klavierspieler waren und ihre ersten Werke auf dem Gebiete der Klaviermusik schufen, so begann auch Brahms mit Klavierstücken (drei Sonaten und dem Scherzo). Seine Werke, die aber noch nicht in's Volk gedrungen sind, da sie noch «deutscher» sind, als manche Sachen Schumann's und auch durch ihre besonderen Schwierigkeiten nicht die Gunst des klavierspielenden Publikums besitzen, bezeugen, dass Brahms sich zu diesem Instrument, das er vollständig meistert, nicht so hingezogen fühlt. Es ist jedenfalls merkwürdig, dass Brahms in dem Zeitraum der letzten zwanzig Jahre nur sehr wenig Klaviermusik geschaffen hat.

Am reichhaltigsten finden wir in Brahms Werken die Vokalkompositionen vertreten. Auf diesem Gebiete schuf er an grossen Chorwerken das bereits erwähnte Requiem, die Konzertkantaten: «Rinaldo», «Rhapsodie», «Schicksalslied», «Triumphlied», «Gesang der Parzen» und

zwei kurzgefasste Tonwerke «Ave Maria» und den «Begräbnisgesang». Emil Krause *) schreibt mit Recht: «Wie bei allen seinen grossen Orchester- und Kammermusikwerken hat Brahms auch bei seinen Vokalkompositionen grösseren, wie kleineren Umfanges es verstanden, stets neues und anregendes zu bieten. Immer wieder erweist er sich als ein Tonsetzer, dessen ganzes Sinnen und Trachten darauf hinzielt, den ästhetischen Grundprinzipien einer organischen Durchbildung der Motive bei klarer formaler Gestaltung treu zu bleiben und gerade in der Vokalmusik ist Brahms von diesen künstlerischen Anschauungen nicht abgewichen, und so gelten seine sämtlichen Vokalkompositionen mit Recht überall als herrliche Tongebilde von bleibendem Werte». Ebenso bedeutend ist aber Brahms auf dem Gebiete des einstimmigen Liedes. In seinen ersten Werken mehr den Ton Schubert's und Schumann's treffend, hat er sich in den folgenden zu einer ganz eigenen künstlerischen Individualität herangebildet. Er weiss es, wie keiner seiner Zeitgenossen, den Herzenston zu finden, das Gedicht zu illustrieren und verwendet er auch hier seine unendlich reiche Begabung, interessante Modulationen und Kombinationen zu bringen. Mehr als 300 Lieder hat Brahms nun schon der Musikwelt geschenkt und darf Emil Krause **) mit voller Berechtigung sagen, dass «das Brahms'sche Lied alles nach Schumann Gebotene an Wert überragt und somit als ein Fortblühen des Schubert-Schumann'schen Liederfrühlings angesehen werden muss». Auch das Gebiet der Instrumental-Komposition hat Brahms bis jetzt reich bebaut. Auch hier erweist er sich als berufener Erbe des grossen klassischen Vermächtnisses. Seine Symphonien sind durchaus klar in der Form und huldigen doch durch die reiche Instrumentation und durch die interessanten Harmoniefolgen dem Geiste der Neuzeit, sie sind nicht nur warmempfundene, sondern auch tief erdachte Werke seines ganz besonders ausgeprägten Geistes. Es ist nicht zu bestreiten, dass die Konzertmusik durch Brahms jenen Höhepunkt erreicht hat, der der Bedeutung unserer Zeit entspricht. Aber Brahms eigentliche Domäne ist, wie Richard Pohl ***) sagt, die Kammermusik. Hier, nicht im grossen Orchesterstil, hat er sein Bedeutendstes geschaffen.

*) Brahms als Vokal-Komponist. Die Sängerhalle, Leipzig 1891.

**) Geschichtliche Mitteilungen über die Entwickelung des einstimmigen Liedes am Klavier und dessen Abarten. Neue Zeitschrift für Musik 1890.

***) Die Kammermusik der letzten drei Jahrhunderte. Neue Zeitschrift für Musik 1890.

Hier ragt er über seine Zeitgenossen hinaus, weil er Beethoven am besten verstanden hat und ihm am treuesten nachgefolgt ist. Weitergeführt hat aber auch er den Kammerstil nicht. Wir stehen hier noch da, wo wir vor 60 Jahren standen.

Zwei Gebiete hat Brahms bis jetzt nicht berührt und wird sie auch seiner Individualität nach nicht berühren, die Oper und das Oratorium. Hofrat Hanslick sagt hier mit Recht, dassBrahms' Individualität keineswegs zur Oper drängt, zu subjektiv scheint, zu vornehm zurückhaltend, zu wenig sinnlich ist. Das Klassifizieren und Einteilen der Brahms'-schen Werke nach «inneren Gründen und Stilarten» haben wir hier ebenso vermieden, wie bei Beethoven und anderen Meistern, weil es immer misslich und unzutreffend ist. Hofrat Hanslick sagt auch hier, dass, «wie man die Grenzen auch ziehen möge, sie sich verwischen, indem immer einige Werke darüber weg-, voraus- oder zurückspringen, also so viele Ausnahmen begründen, dass von der Regel, der Haupteinteilung, nicht viel übrig bliebe». Treffend wurde Brahms von Dr. Robert Hirschfeld charakterisiert mit den Worten: «Aus manchen Werken weht noch die herbe Kälte des nordischen Wurzelbodens, in anderen sehen wir die weiche Anmut des Wienertums. So ist er formerhaltend, ja selbst altertümlich, ein Hort der Alten, und neuartig, mächtig fortstrebend, ein Kind der Zeit; liebenswürdig und abstossend, hart und gelenkig, spröde und biegsam, bald ganz Verstand, bald ganz Gefühl, ein Eklektiker, der mit Gelehrteneifer und erlesenem Kunstverstand bis in's sechzehnte Jahrhundert zurückgreift und zu Händel wie zu Schubert hält, zu Gluck wie zu Schumann, — und doch voller Eigenart, in jedem Takte erkennbar, in seinem deutschen Requiem geistig und technisch auf der Höhe der Zeit, auf der Höhe der gewaltigsten Meisterschöpfungen aller Zeiten. Kein Meister hat je vor ihm die vorangegangenen Kunst-Epochen insgesamt gleich kräftig und umfassend zu beherrschen und seinem Schaffen nutzbar zu machen gewusst, und dennoch hat Brahms uns eine Fülle köstlich naiver Werke gespendet, in denen seine Phantasie frei von allem Ballast der Gelehrsamkeit ungehemmt und leicht sich aufschwingt». Und so glauben wir berechtigt zu sein, wenn wir mit Gustav Weber*) ausrufen: «Wir preisen uns glücklich, in einer Zeit zu leben, wo ein so grosser Künstler für uns und kommende Geschlechter schafft».

*) Schweizerische Musikzeitung. Jahrgang 1890, Zürich.

Zwanzigstes Kapitel.

Richard Wagner.

Eine der merkwürdigsten und bedeutendsten Erscheinungen des 19. Jahrhunderts war Richard Wagner, der wie kein anderer die musikalische Bühne der Gegenwart beherrschte und wie kein Zweiter Künstler und Laien, Philosophen und Ästhetiker, Schwärmer und Kritiker in fortdauernder Bewegung und Erregung zu halten wusste. Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813 in Leipzig als jüngster von 9 Söhnen eines Polizei-Aktuars geboren. Im selben Jahre starb noch der Vater und verehelichte sich die Mutter mit dem Schauspieler, Portraitmaler und Schriftsteller Ludwig Geyer, der den Plan fasste, aus seinem Stiefsohn Richard «etwas zu machen». Aber er konnte seine Idee nicht ausführen, da er starb, als der Knabe 7 Jahre alt war. Die Mutter zog nun nach Dresden, wo Richard den üblichen Bildungsgang durchmachte, indem er die Kreuzschule daselbst besuchte, und sich sodann auf der Thomasschule in Leipzig für das akademische Studium vorbereitete. Schon mit 11 Jahren wollte er Dichter werden, er besuchte die Schule sehr nachlässig und hatte nur ein zu verfassendes Trauerspiel im Shakespeare'schen Stil im Kopfe. Als er endlich Beethoven's Musik zu «Egmont» hörte, erstand in ihm die Idee, sein dramatisches Werk mit Musik auszustatten. Schliesslich wollte er sich ganz der Musik widmen, nahm bei einem tüchtigen Musiker theoretischen Unterricht, der ihm aber in seiner Trockenheit nicht behagte und den er wieder aufgab, um ohne Anleitung eine Ouverture zu schreiben, die bei einer Aufführung in Leipzig natürlich durchfiel. Seine Familie hatte nun grosses Elend mit ihm, zum Musiker schien er keine Begabung zu haben, und als er wieder die Universität besuchte, um Philosophie und Ästhetik zu hören, vernachlässigte er die Kollegien und gab sich einem zügellosen Studentenleben hin. Endlich trat eine Wendung ein, er fühlte die unbedingte

Notwendigkeit eines ernsten Studiums und begann bei dem trefflichen Kantor der Thomasschule in Leipzig, Theodor Weinlig, eifrig an den Mustern seiner grossen Vorgänger zu lernen. Bald darauf zeigten sich die Früchte dieser strengen Selbstzucht, denn es erschien 1831 bei Breitkopf und Härtel eine «einfache und bescheidene Sonate in B-dur» als Opus 1, dann eine Konzert-Ouverture, die 1833 «mit aufmunterndem Beifall» im Gewandhaus aufgeführt wurde und endlich eine Symphonie, die später in Verlust geraten, vor noch nicht gar zu langer Zeit aufgefunden, wieder dem Publikum vorgeführt werden konnte. Nach diesen Werken wandte er sich der Oper zu, auf welchem Gebiete er im wahrsten Sinne des Wortes revolutionär werden sollte. Im Hause seines Bruders Albert Wagner, eines Opernsängers und Regisseurs in Würzburg, begann er die romantische Oper: «Die Feen» (nach Gozzi's Märchen: «Die Frau als Schlange») zu komponieren, und vollendete das Werk am 1. Januar 1834, konnte aber die Aufführung nirgends durchsetzen. Er konnte sich damals nicht enthalten, die nicht unberechtigten Worte niederzuschreiben: «Durch die Erfolge der Franzosen und Italiener sind die deutschen Opernkomponisten auf der heimatlichen Bühne ausser Kredit gesetzt, und die Aufführung deutscher Opern ist eine zu erbettelnde Gunst». Durch die Nichtannahme seiner «Feen» erbittert und durch die Erfolge von Bellini's seichter Musik zu «Romeo und Julie» verwirrt, ausserdem durch den lebhaften Verkehr mit den Vertretern Jung-Deutschlands, wurde der junge Feuergeist Wagner's nun veranlasst, seine früheren Ideale Beethoven, Mozart und Weber, allerdings nur für kurze Zeit, aufzugeben und sich den Italienern und Franzosen in die Arme zu werfen, in deren Sinne er nun seine nächste Oper: «Das Liebesverbot» (nach Shakespeare's Stoff: «Mass für Mass») komponierte. In dieselbe Zeit fällt auch sein erstes Auftreten als Schriftsteller, welches Heinrich Laube veranlasste, indem er Wagner ersuchte, für seine «Zeitung für die elegante Welt» Aufsätze und Korrespondenzen zu schreiben.

Noch im Jahre 1836 nahm er eine Stellung als Musikdirektor am Magdeburger Theater an und schreibt die «Neue Zeitschrift für Musik» in dem Jahrgang 1836 Nr. 36: «Rechnet man noch hinzu, dass ein junger, gewandter Künstler, wie der Musikdirektor Wagner, mit Geist und Geschick bemüht war, das Ensemble tüchtig herzustellen, so konnte es gar nicht fehlen, dass durch dies Zusammenwirken (mit den Sängern) uns wahre Kunstgenüsse geboten wurden. Zu diesen rechnen wir zumal die Vorstellungen der neueinstu-

dierten Opern: «Jessonda», «Norma». Den Schluss machte eine neue Oper von Richard Wagner: «Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo». Der Theaterdirektor wurde bankerott, und Wagner musste seine Stellung in Magdeburg, wo er auch seine erste Frau, Minna Planer, kennen gelernt hatte, aufgeben. Er fand bald darauf wieder Anstellung in Königsberg, und als sich hier die Oper ebenfalls wieder auflöste, begab er sich nach Dresden, wo er den Plan zu seiner Oper «Rienzi» entwarf, und dann nach Riga, wo er kurze Zeit thätig war. Auch in dieser Stadt fand er sehr kleinliche und unbehagliche Verhältnisse vor und gestatteten die Sorgen um den alltäglichen Lebensunterhalt nicht, dass er viel komponierte. Interessant ist, dass er hier ein Volkslied zu Ehren Kaiser Nikolaus' I. von Russland in Musik setzte; dieser Festhymnus wurde bei allen festlichen Gelegenheiten im Rigaer Stadttheater gesungen, bis ihn die Lwow'sche Volkshymne verdrängte. Hier schrieb er auch das Textbuch zu «Rienzi» und komponierte die ersten zwei Akte dieser Oper: Mit voller Absicht stellte er in diesem Werke die weitgehendsten musikalischen und szenischen Anforderungen, um dasselbe vor Aufführungen an Provinzbühnen zu bewahren.

Bald darauf trieb ihn, wie H. Sattler*) schreibt, die Bedrängnis weiter, er machte sich auf die Fahrt nach London, auf welcher er während der $3^1/_2$ wöchentlichen Dauer den Plan zu der Oper: «Der fliegende Holländer» entwarf. Auch in London gelang es Wagner nicht, festen Fuss zu fassen, er reiste deshalb nach Paris 1839, wo er trotz seiner vollendeten Schöpfungen: «Rienzi», «Fliegender Holländer», «Faustouverture», trotz seiner Bekanntschaft mit Laube, Heine, Meyerbeer in finanzielle Verlegenheiten geriet und nur durch Arrangements für den Schlesinger'schen Verlag, Unterricht und dergl. seinen Lebensunterhalt in bescheidenster Weise finden konnte. Inzwischen wuchert in Deutschland die alte Oper lustig fort, die deutsche Oper findet ihre Vertreter durch Weber, Marschner, Spohr u. a. (Romantik mit Geistererscheinungen), die französische durch Auber, Halévy, Adam (frivole Sinnlichkeit), die italienische durch Rossini, Bellini, Donizetti u. a. (triviale Flachheit, schablonenhafte Form, sinnliche Reizungen); in den Vordergrund aber tritt Meyerbeer mit seinen realistischen, auf Geschichte sich gründenden Sujets. Die komische Oper findet ihre Vertreter in Flotow, Lortzing; die alten Sängersünden, die sich durch eigene

*) Zur Würdigung der ersten Pioniere in der Wagnerbewegung. Neue Zeitschrift für Musik 1891 Nr. 21.

Zuthaten, Staccato's, Triller, Kadenzen etc. verkünden, machen sich dabei immer noch breit; dramatische Charakteristik und Wahrheit sucht man meist vergebens bei dem Gesangspersonale, wie selbst auch letztere in der Regie, ebenso befindet man sich in Bezug auf Stoffwahl, auf Formgestaltung der Oper im alten Geleise. In letzterer Beziehung steht allerdings die deutsche Oper den ausländischen gegenüber auf einer gesünderen Stufe, so weit sie sich auf Volkssagen und gesunde Romantik gründet. Auch in Bezug auf die Form lässt sich die deutsche Oper gegenüber der französischen und italienischen verteidigen, da sie sich mehr den logischen Gesetzen unterzieht, als jene, die der frivolen Laune oder dem Raffinement entsprungen sind. Die Kritik ist noch vollständig in den Händen der sogenannten Verständigen, die die Kunst nach der hergebrachten Elle messen, wie Rochlitz, Rellstab, Fink, Marx u. a. Erst mit dem Auftreten Schumann's und Berlioz, als Kritiker kommt Geist und frische Bewegung in die Kritik, aber auch der Beginn des Kampfes, der den Wagnerbestrebungen die geistige Pforte zugleich öffnet. Leise fängt Berlioz an, der italienischen Oper zu Leibe zu gehen, indem er sich über Donizetti's «Favorita» u. a. äussert: «Herr Donizetti hat nichts geändert in seinem melodischen Stile, nichts in dem Zuschnitte der einzelnen Sätze, nichts in der Hauptanlage seiner Instrumental- und Vokalmassen, die Musik verrät dieselbe Leichtigkeit der Produktion, denselben Fluss der eilfertig zusammengesetzten Noten, wie andere seiner Werke. Für Italien mag das recht an Ort und Stelle sein. Ein Meister, der binnen acht Jahren dreissig Opern schreibt, von denen nur drei bis vier reussieren, hat sich für sein Leben lang schon einen erheblichen Ruf gegründet. Eine Oper, die hier durchfällt, rafft sich dort wieder auf».

Hier in Paris beginnt nun sein Verhältnis mit Meyerbeer, der damals auf der Höhe seines Künstlerruhmes stehend, Wagner in jeder Art und Weise protegierte und seinen Werken Vorschub leistete. Letzterer, der damals noch ein bescheidener und arg bedrängter Künstler war, wollte sich nun auch dankbar zeigen und in einem wahrscheinlich für die Gazette musicale geschriebenen Aufsatz verherrlicht er Meyerbeer u. a. mit folgenden Worten: «Meyerbeer schrieb Weltgeschichte, Geschichte der Herzen und Empfindungen, er zerschlug die Schranken der National-Vorurteile, vernichtete die beengenden Grenzen der Sprach-Idiome, er schrieb Thaten der Musik, Musik, wie sie vor ihm Händel, Gluck und Mozart schrieben, und diese waren Deutsche, und Meyerbeer



Richard Wagner.

ist ein Deutscher. . . . Er hat sein deutsches Erbteil bewahrt, die Naivetät der Empfindung, die Keuschheit der Empfindung. Diese jungfräulich verschönten Züge tiefen Gemütes sind die Poesie, das Genie Meyerbeers; er hat ein unbeflecktes Gewissen, ein liebenswürdiges Bewusstsein bewahrt, das neben den riesigsten Produktionen oft selbst raffinierter Erfindungen in keuschen Strahlen erglänzt und sich bescheiden als den tiefen Bronnen erkennen lässt, aus dem alle jene imposanten Wogen des königlichen Meeres geschöpft wurden». Diese Worte schreibt derselbe Wagner, der wenige Jahre nachher Meyerbeer einen «weit und breit bekannten jüdischen Tonsetzer unserer Tage» nennt, der «sich mit seinen Produktionen einem Teile unserer Öffentlichkeit zugewendet, in welchem die Verwirrung alles musikalischen Geschmackes von ihm weniger erst zu veranstalten als nur noch auszubeuten war. Die Unfähigkeit der musikalischen Kunstart selbst wird uns in Mendelssohn's, des spezifisch ungemein begabten Musikers, Kunstwirken dargethan; die Nichtigkeit unserer ganzen Öffentlichkeit, ihr durchaus unkünstlerisches Wesen und Verlangen wird uns aber aus den Erfolgen jenes berühmten jüdischen Opernkomponisten auf das Ersichtlichste klar». Dass die Konsequenz nie Wagner's Sache gewesen, bewies er übrigens mehrmals, so z. B., als er seinem 1850 geschriebenen Werke: «Die Kunst und die Religion», in welchem er die «beklagenswerte Einwirkung des Christentums» auf die Kunst energisch bekämpfte, später den Satz entgegenstellte, nach welchem das Heil der Kunst nur in den christlichen Mysterien zu suchen ist.

In Paris vollendete Wagner seinen «Rienzi» und schrieb auch den «fliegenden Holländer» und wurde ersteres Werk auf Meyerbeer's Anraten, der damals noch der «teure Meister, die Güte und das Wohlwollen selbst ist», in Berlin, letzteres in Leipzig angenommen und wird Wagner dadurch veranlasst, Paris zu verlassen und nach Deutschland zurückzukehren. Im Jahre 1842 wird nun «Rienzi» in Dresden zum ersten Male aufgeführt und zwar mit solchem Erfolg, dass die Anstellung Wagner's als Kapellmeister an Stelle des verstorbenen Morlacchi die Folge war. Die Kritik betonte zwar «den Mangel eigentlicher Melodien, die Anhäufung des Messings im Orchester und die ungeheueren Schwierigkeiten, die im Orchester und in den Gesangspartien vorkommen», aber das Publikum fand Gefallen an dem Werke, und Wagners Stern schien somit im Steigen begriffen zu sein. Am 2. Januar 1843 folgte schon in Dresden die erste Aufführung des «fliegenden Holländers», aber dieses Werk

musste sich trotz seiner «meist gross und edel gehaltenen Musik» den Hauptfehler der Unklarheit vorwerfen lassen, und es konnte deshalb nur von einem Achtungserfolge die Rede sein. Hier aber lässt sich im Text doch schon der erste Ansatz zum «Dichter-Komponisten» erkennen, und wenn auch noch so manches in der Sprache banal ist, so muss doch der «fliegende Holländer» als ein bedeutendes Werk angesehen werden, dem die Anerkennung auch gegenwärtig nicht versagt wird. Obgleich Wagner nun in seiner Stellung als sächsischer Hofkapellmeister sehr angestrengt war und er seinen Plan, die Reform des deutschen Theaters, welche Karl Maria von Weber begonnen hatte, fortzusetzen, mit Energie festhielt, besonders die Opern Gluck's zur Aufführung brachte und als einer der ausgezeichnetsten Orchesterdirigenten galt, hatte er doch noch Musse, den «Tannhäuser» zu komponieren, den Plan zu den «Meistersingern» zu entwerfen und den «Lohengrin» zu beginnen.

Am 19. Oktober 1845 ging in Dresden der «Tannhäuser» zum ersten Male in Szene, machte aber nicht den erwarteten Eindruck. Welche Hoffnungen Wagner an das Werk knüpfte, besagen die Worte: «Diese Arbeit muss gut sein, oder ich kann nie etwas Gutes leisten. Möge sie imstande sein, mir die Herzen meiner deutschen Landsleute in grösserer Ausbreitung zu gewinnen, als dies bis jetzt meine früheren Arbeiten vermochten!» Die ablehnende Haltung traf ihn zwar schwer, aber sie entmutigte ihn nicht. Nun fühlte er zum ersten Male, wie Glasenapp sagt, «dass der Charakter unserer üblich gewordenen Opernvorstellungen durchaus dem widerstrebe, was er von einer Aufführung forderte, und dass aus diesem Grunde das Publikum sein Werk nicht verstehen könne. Es erwartete eine Oper mit abgeschlossenen Gesangsstücken und betrachtete, an diese feste Form gewöhnt, eben das als fremdartig missglückt und unwesentlich, worin der Künstler mit schöpferischer Hand über die geschlossene Opern-Schablone hinausgriff». Für ihn gab es aber keine Rückkehr zur alten Opernform, im «Lohengrin» setzte er den einmal als richtig erkannten Weg noch konsequenter fort und schloss hier im Einzelgesang jede festgefügte Form vollständig aus. «Das Prinzip der Leitmotive, der die Personen und entscheidenden Vorgänge auf der Bühne charakterisierenden Phrasen, welche wiederkehren, so oft die sie betreffenden Situationen oder Gedanken berührt werden, ist, wie Richard Pohl *) sagt, im «Lohengrin» zum ersten Male mit Konsequenz durchgeführt; der deklamatorische Stil ist durch

*) Richard Wagner. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1883.

ein reiches instrumentales Leben unterstützt und gehoben».

Die Direktion des Dresdener Hoftheaters wollte von einer Annahme des «Lohengrin» nichts wissen und zog andere Opern vor. So kam das Jahr 1848 heran. Überall wurden Reformationen, Neuorganisationen, Fortschrittsbewegungen angebahnt, und Wagner glaubte den richtigen Moment herbeigekommen, mit seinen Reformideen hervortreten zu können. Der Hauptgrund aber, dass sich Wagner dem Dresdener Aufstande vom Jahre 1849 durch Wort und Schrift anschloss, war die Nichtannahme seines «Entwurfes zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen». Wagner stand zwar nicht auf den Barrikaden, aber er feuerte durch Reden zum Kampfe an; seine Freunde wurden gefangen genommen, er aber und Semper entgingen dem Standrecht und Zuchthaus nur durch schnelle Flucht, und so endete seine so erfolgreiche Thätigkeit als Dresdener Hofkapellmeister. Als er Dresden, wo er noch seinen «Lohengrin» für einige hundert Thaler an den Mann gebracht hatte, hinter sich hatte, schrieb er: «Mit nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich — nach Überstehung der nächsten, schmerzlichen Eindrücke — durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von der Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von den Verhältnissen, in denen diese Wünsche meine einzige, verzehrende Nahrung gewesen waren, als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgend welcher Art!»

Auf seiner Flucht von Dresden machte Wagner in Weimar Halt. Hier stand Franz Liszt an der Spitze der Hofkapelle, der Mann, in dem Wagner sein zweites «Ich« fand, von dem er mit Recht sagen konnte, dass Liszt das, was er fühlte, als er diese Musik erfand, ebenfalls fühlte, als er sie aufführte, und dass er mit Recht die Zukunft seiner Werke in die Hände Liszt's legen konnte. Mit dieser Begegnung begann auch der «Wagnerianismus», der später so merkwürdige Blüten treiben sollte. Nun stellte Wagner auch ein Programm auf, nach welchem er sein ganzes Leben lang thätig sein wollte und welches lautete: «Ganz der sein, der ich sein kann und daher jedenfalls auch sein soll, vermag ich nur dann, wenn ich allen den Äusserlichkeiten entsage, die für mich nur unter äusserem Zwange zu gewinnen sind: ich würde um ihretwillen immer und ewig meine Kraft zersplittern, immer und ewig dieselben Übel über mich heraufbeschwören. Ich bin in allem, was ich thue und sinne, nur

Künstler, einzig und allein Künstler; soll ich mich aber in unsere Öffentlichkeit hineinwerfen, — ich kann ihr nicht als Künstler beikommen, nun — und um als Politiker mich mit ihr zu befassen — davor bewahre mich Gott! — Grundarm und mittellos für das nackte Leben, wie ich nun bin, ohne Gut und Erbe, wäre ich daher einzig nur auf den Erwerb angewiesen; ich habe aber nichts erlernt, als meine Kunst, und diese kann ich heutzutage ganz unmöglich zum Erwerb verwenden: die Öffentlichkeit kann ich nicht suchen, meine einzige künstlerische Erlösung könnte einst nur dadurch vollbracht werden, dass mich die Öffentlichkeit suchte. Die Öffentlichkeit, für die ich allein schaffen kann, ist nur eine kleine Gemeinde Einzelner, die für mich jetzt die ganze Öffentlichkeit ausmachen. An diese Einzelnen muss ich mich somit wenden und ihnen die Frage vorlegen, ob sie mich und meine künstlerische Thätigkeit genug lieben, um nach Kräften es mir möglich zu machen, ich zu sein und meine Thätigkeit ungestört entfalten zu können.»

Der kunstsinnige Grossherzog von Weimar gestattete, alle politischen Rücksichten bei Seite lassend, dass Liszt Wagner's «Lohengrin» im Jahre 1850 zur Aufführung brachte, während Wagner selbst in Zürich seine Tetralogie begann, welche 1853 als Dichtung unter dem Titel: «Der Ring des Nibelungen» erschien. Hier entstand dann auch noch die Oper: «Tristan und Isolde» und sein Werk: «Oper und Drama», in welchem er seine Theorie des Zusammenwirkens aller Künste im musikalischen Drama entwickelte. Es ist nicht zu leugnen, dass in dem letztgenannten Werke richtige und tiefsinnige Ansichten niedergelegt sind, aber ebenso darf auch niemand die Thatsache bestreiten, dass Sätze wie z. B. «Die deutsche Oper ist wert, dass sie zu Grunde gehe, diese bisherige, alle Sinne für Musik und Drama beleidigende Oper war ein Irrtum, denn in diesem Kunstgenre ist ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zweck, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) zum Mittel gemacht worden», und «Es kann kein wahres Kunstwerk entstehen, so lange es Staaten giebt», denn doch zum mindesten unrichtig sind. Max Kalbeck sagt sehr richtig: «Der Kampf, den Wagner auf freiem schweizerischen Boden gegen die bestehende Ordnung der Dinge eröffnete, war ein Kampf um seine ideale Existenz, er kämpfte mit seiner eigenen Vergangenheit um die zweifelhaften Errungenschaften einer ungewissen Zukunft, und die Waffen, die er brauchte, hängte der Sieger später im Bayreuther Festspielhause als Votivgeschenk auf. Hier haben wir eine der merkwürdigsten Erscheinungen, die nie zuvor

dagewesen ist und kaum jemals sich wiederholen wird, vor uns: wir sehen einen Künstler an sich selbst irre werden; aber seine Fehler, die er desto deutlicher verstehen lernt, je lebhafter er von den Tugenden anderer durchdrungen ist, bringen ihn nicht zur Resignation, sondern zur Empörung; er wirft sich zum Doktrinär seiner Schwäche auf und versteht es, aus zwei Mängeln einen Vorzug zu machen, er benützt die Umstände der Zeit zur Begründung seiner auf falschen Voraussetzungen basierten Behauptungen und führt mit dem Aufgebote des grössten Scharfsinnes und höchst anschaulich dargestellter allgemeiner Wahrheiten einen vortrefflichen Scheinbeweis zu seinen Gunsten; er baut ein Schloss in die Luft hinein und findet sogleich den Boden, auf welchem es stehen kann, er konstruiert ein theoretisches System für eine Praxis, die noch nicht vorhanden ist und erkennt in den abstrakten Bestandteilen desselben die lebensfähigen Glieder seines eigenen künstlerischen Organismus, welche ihm bisher verborgen waren».

Was die grossartige Tetralogie betrifft, so hatte Wagner dabei die kühnsten Gedanken, worüber er sich in einer Mitteilung an seine Freunde schon 1851 folgendermassen ausspricht: «Ich beabsichtige, meinen Mythos in drei vollständigen Dramen vorzuführen, denen ein grosses Vorspiel vorauszugehen hat. Mit diesen Dramen, obgleich jedes von ihnen allerdings ein in sich abgeschlossenes Ganzes bilden soll, habe ich dennoch keine «Repertoirestücke» nach den modernen Theaterbegriffen im Sinne, sondern für ihre Darstellung halte ich folgenden Plan fest: An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebst dem Vorspiel aufzuführen.» Welche enorme Thatkraft und welch ein Selbstvertrauen musste den Komponisten Wagner nach so vielen Schicksalsschlägen und Widerwärtigkeiten beleben, um sich zum Ziele durchzukämpfen, und wie grossartig hat er dieses in der Musikgeschichte einzig dastehende Ziel erreicht! «Rheingold», «Die Walküre», und zwei Akte des «Siegfried» waren 1857 vollendet, erstere beiden Werke bereits in den Händen Liszt's, als Wagner plötzltch erlahmte, aber die Fortsetzung des Riesenwerkes nicht aufgab, sondern auf spätere Zeit verschob und unterdessen einen neuen Stoff: «Tristan und Isolde» mit erneuter Thatkraft bearbeitete. Als verlautbart wurde, dass dieses Werk Wagners neue Theorie im vollsten Umfang zur Durchführung bringen werde, erboten sich mehrere deutsche Theaterdirektoren, das Werk alsbald nach der Fertigstellung in Szene zu setzen, aber Wagner's

Freude darüber wurde alsbald wieder gedämpft, als man «Tristan und Isolde» allerorts als unaufführbar und unmöglich bezeichnete.

Auch dieser Schlag entmutigte ihn nicht. Er hatte unterdessen die Schweiz verlassen, einige Zeit in Italien und in Frankreich geweilt, in Paris endlich durch Vermittlung des Fürsten Metternich Kaiser Napoleon für seine Kompositionen zu interessieren gewusst, so dass daselbst am 13. März 1860 der «Tannhäuser» aufgeführt wurde, und die merkwürdige Vorstellung unter grosser Opposition von der einen Seite und stürmischem Beifall von der anderen Seite des Publikums vor sich ging. Den Bemühungen hochfürstlicher Gönner war es auch 1860 gelungen, die Amnestierung Wagner's zu erwirken, und so durfte Wagner nach Deutschland zurückkehren. Er durchwanderte nun ganz Europa, reiste von London nach Petersburg, konzertierte in Leipzig, überall Ruhm und finanzielle Erfolge erntend, nirgends aber imstande, seine Opern aufführen zu können. Unter all' diesen Kümmernissen und Sorgen war es Wagner möglich, wieder ein neues Werk: «Die Meistersinger» zu schaffen, ein lebendiges Kulturbild mittelalterlichen Lebens, mit der populären Gestalt von Hans Sachs als Mittelpunkt. 1863 veröffentlichte er seine Dichtung «Der Ring des Nibelungen» zum zweitenmal, und in dem Vorworte dazu schreibt er, dass er auf «Unterstützung seiner Pläne durch eine Vereinigung kunstliebender Freunde nicht mehr hoffe. Ihm könne nur ein deutscher Fürst helfen, der durch eine Unterstützung seiner Pläne eine Stiftung gründen könne, die auf den deutschen Kunstgeschmack von grossem Einfluss sein werde».

Und dieser deutsche Fürst fand sich in dem jugendlichen König Ludwig II., der, zur Regierung gelangt, Wagner 1863 nach München berief. Wagner war aber auch schon in einer verzweifelten Stimmung, die recht deutlich in einem Briefe an Frau von Muchanoff zum Ausdruck kommt. Er schreibt: «Ich war am Vergehen, jede Bemühung für mein Gedeihen war fehlgeschlagen; das sonderbarste, fast dämonische Missgeschick vereitelte jeden meiner Schritte; ich war entschlossen, für alle Zeiten mich in eine Zuflucht zurückzuziehen und für immer jeder künstlerischen Unternehmung zu entsagen. In den Wochen, wo dies alles reifte, liess der junge König von Baiern mich überall da aufsuchen, wo ich nicht zu finden war. Endlich in Stuttgart traf mich sein Abgesandter, der mich zu ihm führte. . . . Das Undenklichste und doch einzig Nötige ist volle Wahrheit geworden. . . . Er nennt mich seinen einzigen Lehrer und Erzieher, das

Teuerste für ihn auf der Welt! . . . Er ist mir vom Himmel gesendet, durch ihn bin ich und verstehe ich mich».

Als erste künstlerische That Wagner's in München konnte die glanz- und prunkvolle Inszenesetzung der Oper: «Tristan und Isolde» gelten. Der eigens nach München berufene Hans von Bülow dirigierte, und das unvergleichliche Ehepaar Schnorr von Carolsfeld sangen die Hauptpartien in jener Aufführung, zu der Musiker und Musikfreunde aus ganz Europa herbeigeeilt waren. Auf «Tristan und Isolde» folgten Mustervorstellungen von «Fliegender Holländer», «Tannhäuser» und «Lohengrin», und Wagner konnte, von der Gunst seines königlichen Protektors in jeder Weise unterstützt, endlich seine Intentionen verwirklicht sehen. Aber dieses Glück sollte auch nicht allzulange dauern, Wagner war nicht der Mann, sich mit stillem Schaffen zu begnügen, seine Ansprüche wurden immer grösser und endlich erklärte das Kabinetts-Sekretariat, allerdings von den zahlreichen Neidern und Feinden Wagner's unterstützt, die von dem Meister und seinem immer grösser werdenden, auch auf Kosten des Hofes lebenden Anhange geforderten, oft fabelhaften Summen nicht mehr erschwingen zu können, und König Ludwig musste seinen Günstling für einige Zeit aus der Hauptstadt entfernen.

Wagner aber fühlte sich gekränkt, nahm seinen Abschied und zog nach Luzern, wo er dann jene Schmähschrift: «Das Judentum in der Musik« verfasste, welche wir schon erwähnt haben. Kurze Zeit nachher erfolgt wieder eine Annäherung an König Ludwig, derselbe interessiert sich lebhaft für das Riesenprojekt der Nibelungen und erbietet sich von neuem, dem Komponisten alle Mittel an die Hand zu geben, sein Werk zu vollenden, und wirklich war 1870 das gigantische Schlusswerk: «Die Götterdämmerung» fertig. In dasselbe Jahr fällt auch Wagner's zweite Vermählung und zwar mit Cosima von Bülow, einer Tochter Franz Liszt's. Als die Nibelungen fertig gestellt waren, begann Wagner die Ideen zu propagieren, dafür ein eigenes Festspielhaus zu gründen und wurde nun durch Unterstützung des Königs und der Wagnervereine in allen Städten Europas, endlich durch Herausgabe von Patronatsscheinen die Erbauung eines «Bühnenweihfestspielhauses» in Bayreuth ermöglicht, und konnte der Grundstein am 22. Mai 1872 gelegt werden. Im August 1876 fand nun die erste Aufführung der ganzen Tetralogie statt und waren zu derselben Zuhörer aus der ganzen Welt erschienen, sogar der greise deutsche Kaiser Wilhelm wohnte einer Vorstellung bei, weil er nach seinen eigenen Worten «das Unternehmen als eine nationale Sache» betrachtete.

Wie sehr aber die Wagnerianer, die Freunde des Meisters, die Bedeutung dieses Festes überschätzten, beweisen wohl am besten folgende in den Bayreuther Blättern veröffentlichten Zeilen: «Es ist wohl jetzt bei allen Beteiligten die Überzeugung zum Durchbruch gekommen, dass ihnen das seltene Glück beschieden sei, den Werdeprozess einer geistigen That mit zu erleben, die als hell leuchtender Fanal den fernsten Zeiten es verkünden wird, wie aus der tiefsten Natur des deutschen Volkes heraus ein Mann erstanden sei, durch den dieses auch auf dem Gebiete der lebendigen dramatischen Kunst zu der höchsten Stufe geführt werden würde, die in der modernen Welt bis jetzt erreicht worden ist. Wer Zeuge der bisherigen Proben gewesen ist, der sieht sich gewiss dazu gedrängt, dass er gern aller Welt mit lauter Stimme von dem bevorstehenden Siege des Geistes Kunde geben möchte».

Hofrat Hanslick sagt über dieses Werk: «Wagner's Nibelungenring ist in der That etwas völlig Neues, von allem früheren Grundverschiedenes, ein für sich allein dastehendes Unikum. Als solches, als ein geistreiches, für den Musiker unerschöpflich lehrreiches Experiment wird das Werk seine bleibende Bedeutung haben. Dass es jemals ins Volk dringen werde, wie die Opern Mozart's oder Weber's, scheint mir aus der Natur desselben ganz unwahrscheinlich. Drei Hauptpunkte sind es, welche diese Musik von allen bisherigen Opern, auch von Wagner'schen prinzipiell unterscheiden. Erstens: Das Fehlen der selbständigen, abgeschlossenen Gesangsmelodien, an deren Stelle eine Art erhöhter Rezitation tritt, mit der «unendlichen Melodie» im Orchester als Basis. Zweitens: Die Auflösung jeglicher Form, nicht bloss der herkömmlichen Formen (Arie—Duett etc.), sondern der Symmetrie, der nach Gesetzen sich entwickelnden musikalischen Logik überhaupt. Endlich drittens: Die Ausschliessung der mehrstimmigen Gesangstücke, der Duette, Terzette, Chöre, Finale, bis auf einige verschwindend kleine Ansätze Den mehrstimmigen Gesang, Duette, Terzette, Chöre, als angeblich «undramatisch» aus der Oper zu entfernen, heisst die wertvollste Errungenschaft der Tonkunst ignorieren und um zwei Jahrhunderte zurück wieder in die Kinderschuhe treten. Es ist der schönste Besitz, der eigentümlichste Zauber der Musik, ihr grösster Vorteil vor dem Drama, dass sie zwei oder mehrere Personen, ganze Volksmengen kann zugleich sich aussprechen lassen. Diesen Schatz, um den der Dichter den Musiker beneiden muss, wie dies Schiller bei der Dichtung seiner «Braut von Messina» so tief empfand, hat Wagner

als überflüssig zum Fenster hinausgeworfen.» Ganz merkwürdige Blüten zeitigte aber damals die Wagner-Litteratur, welche einen solchen Umfang annahm, dass sie von einem einzelnen Leser gar nicht bewältigt werden konnte. So bezeichnete Nietzsche die Zuhörer als «geweihte Menschen, die sich auf dem Höhepunkte ihres Glückes befinden», Perges verglich den Nibelungenring mit Dante's: «Divina comedia», mit Goethe's «Faust» und Beethoven's «Neunter Symphonie». Edmund von Hagen schreibt sogar: «Blick' auf, staubgeborenes Geschlecht, zur sonnigen Höh! Dort in seliger Öde steht Plato, da steht Kant, da steht Schopenhauer. Seht, da stehen sie, die einsamen Genien der Menschheit, allgewaltig, riesengross, alle aber überragend der Genius Richard Wagner!» Und Wolzogen sagt: «Nur wer Wagner liebt, darf ihn beurteilen! Nun, diese Männer haben über Wagner geurteilt, aber sie haben ihn gewiss nicht geliebt, sonst hätten sie den Fanatismus nicht auf die Spitze getrieben.» Dass aber auch besonnene Männer in ruhiger und sachlicher Art für die Sache des Meisters eingetreten sind, ist jedenfalls wirksamer gewesen, als all der sinnliche Lobgesang einer kleinen Partei, welche in Wagner nur einen wahren Cäsarenwahnwitz gross gezogen und ihn als Menschen schliesslich der Mitwelt unverdaulich gemacht hat. In unbefangener Weise erörterten das Für und Wider der Wagner'schen Sache Ehlert, Kalbeck, Naumann, Ehrlich, Helm und, so viel dies auch bestritten wird, Hofrat Hanslick, der immer als der unerbittliche Gegner Wagner's erscheint.

Obwohl Wagner anfangs wünschte, dass der «Nibelungenring» nur in Bayreuth allein aufgeführt werden sollte, wurde das Riesenwerk doch kurze Zeit darauf an allen europäischen Bühnen inszeniert und fand die regste Aufmerksamkeit aller Zuhörer. Im Winter 1881—82 vollendete er, in Palermo lebend, sein letztes Werk, den «Parsifal», welches sodann 1882 zur Aufführung kam. Es behandelt, wie der «Lohengrin», die Gralssage und lehnt sich stark an die Wolfram von Eschenbach'sche Dichtung «Parcifal» an. Eduard Schelle sagt darüber: «Wagner besitzt die Tonsprache, die in die Stimmung unserer Zeit mächtig einschlägt, er bietet der Generation die Anregungen, deren sie bei unseren überströmenden Lebensverhältnissen bedarf, nach denen sie sich bei den hochfahrenden Ansprüchen der Bedürfnisse sehnt; er bietet sie ihr in den scharfen, prickelnden Accenten seiner Musik, in den überspannten harmonischen Klangformen, in der leidenschaftlichen Glut des Ausdrucks, in dem bestechenden Farbenspiel des intrumentalen Kolorits. Er erfüllt mit

einem Wort seine Zeit und legalisiert sich dadurch als ein Genie ersten Ranges. ... Ich gebe gern zu, dass die Musik manche neue und interessante harmonische Kombination, manche neue Accente, Farben in Kolorit und Tonblüten verschiedener Art aufweist, der Apparat einfacher, der Ausdruck gehobener als in den früheren Werken ist; allein darauf würde sich auch der ganze Fortschritt beschränken. Hier aber handelt es sich um etwas Höheres. Man durfte erwarten, dass die Tonsprache im «Parsifal» eine neue, dem Stoff homogene Tonart anschlagen werde, wie sie es in der Trilogie, den «Meistersingern», dem «Tristan» und den früheren Dramen Wagner's gethan; doch wenn hier bald die Rheintochter, bald Erdan, Wotan, bald die Meistersinger, Tristan und andere Kinder der Muse des Meisters ihre wohlbekannten lieben Gesichter auffällig entgegenstrecken, so kann ich darin keine neue Errungenschaft entdecken. . . . Der Bronnen der «Erfindung» fliesst im Parsifal leider spärlich». Und Hanslick sagt: «Wer Musikstücke von dem bestrickenden melodiösen Reiz des «Blumenspieles» und von der Energie der Schlussszene im Parsifal zu schaffen vermag, der verfügt noch über eine Kraft, um die ihn heute unsere Jüngsten beneiden dürfen. Allerdings besteht der umfangreiche Parsifal nicht aus lauter solchen Lichtblicken. Es wäre «rein thöricht» zu behaupten, dass Wagner's Phantasie und namentlich seine spezifisch musikalische Erfindung unversehrt die Frische und Leichtigkeit von ehedem sich bewahrt haben. Eine gewisse Sterilität und Nüchternheit bei zunehmender Weitschweifigkeit ist im Parsifal nicht zu verkennen. . . Sehen wir den «Parsifal» als eine Fest- und Zauberoper an, ignorieren, wie wir es ja sonst häufig thun müssen, ihre logischen und psychologischen Unmöglichkeiten und falschen, religiös-philosophischen Prätensionen, so werden wir Momente bedeutendster künstlerischer Anregung, blendendster Wirkung und aufrichtiger Bewunderung darin erleben».

«Parsifal» soll nun auf keinem anderen Theater erscheinen, als auf dem Bayreuther. Es ist gar kein triftiger Grund für diese Anordnung und wird derselbe wohl, wie der «Nibelungenring», der ja mit ähnlichen Verboten belegt war, recht bald auch auf anderen Bühnen gegeben werden können, umsomehr, als dessen Ausführung leichter, die Musik weit ruhiger und einfacher ist. — Den Winter des Jahres 1882—83 verbrachte Wagner wieder in Venedig, als ihn am 13. Februar 1883 ganz unerwartet der Tod ereilte. König Ludwig von Baiern liess den Leichnam nach Bayreuth überführen, wo derselbe in der Nähe des Festspielhauses zur

ewigen Ruhe gebettet liegt. Ein einfacher Stein mit der Inschrift: «Meine letzte Ruhestätte» deckt den Meister.

Wagner's kolossale Bedeutung ist nun nicht abzuleugnen. In einer Zeit, wo in der Tonkunst eine grenzenlose Verflachung eingetreten war, wo nur wenige deutsche Meister den Schild der Musik hochzuhalten vermochten, trat er mit seinen neuen Ideen auf und reinigte unsere Kunst von vielen durch den Verlauf der Jahre hergebrachten Gebräuchen. Hanslick sagte hier sehr richtig: «Seit einem Vierteljahrhundert sind wir in Deutschland bettelarm an lebensfähigen neuen Opern und scheinen von Jahr zu Jahr in dieser Verarmung fortzuschreiten. Wagner ist der grösste lebende Opernkomponist und der einzige in Deutschland, von dem in historischem Sinne ernsthaft die Rede sein kann. Er ist der einzige deutsche Komponist seit Weber und Meyerbeer, den man aus der Geschichte der dramatischen Musik nicht hinwegdenken kann. Selbst Mendelssohn und Schumann, von Rubinstein und neueren nicht zu reden, können wir uns wegdenken, ohne dass in der Geschichte der Oper eine Lücke entstände». Richard Wagner's Meisterwerke werden auch noch in fernster Zeit das volle Interesse und die ganze Aufmerksamkeit der musikalischen Welt fesseln, aber eines hat er nicht erreicht, wie etwa Beethoven, Mozart und Haydn, er hat keine Schule hinterlassen. Richard Wagner war auf dem einen begrenzten Gebiet der Musik, der Oper, so eigenartig, so völlig neu und doch zugleich den Gipfelpunkt des Möglichen erreichend, dass wohl kein zweiter Meister wird folgen können. Es wäre eine viel höhere Aufgabe für die Wagnerianer und Freunde dieser Richtung, Wagner's Meisterwerke rein und unverfälscht, gleichviel wo und auf welcher Bühne immer, zu erhalten, als seine Art zu komponieren, seine innige Verbindung von Wort und Ton auch auf die rein instrumentale Musik zu übertragen, wo sie eben nicht haltbar ist. Kein Meister unserer Kunst hat Vereine gebraucht, um seine Werke dem Volke zu überliefern, es werden auch Wagner's Werke immer mehr in's Volk dringen, da sie es trotz ihrer vielbekämpften und bekrittelten Eigenart doch verdienen. —

21. Kapitel.

Das Zeitalter der Virtuosität.

1. Die Virtuosen des Gesanges.

Wir haben im 11. Kapitel dieses Buches die Vertreter der Gesangskunst und besonders die Kastraten einer eingehenden Würdigung unterzogen, und ist es nun unsere Aufgabe, jene Sänger anzuführen, welche seit Haydn's und Gluck's Auftreten verdienen, in einer Musikgeschichte genannt zu werden. Durch diese beiden Komponisten, wie durch ihre Nachfolger wurde der Kastratengesang, der ja doch nur als Übergangsstadium von der Instrumental- zur Vokalmusik gelten kann, immer mehr in den Hintergrund gedrängt, der Komponist verlangte nicht nur virtuos ausgebildete Stimmen, die äusserlichen Seiten der Gesangkunst, ihm war die Empfindung und das Gefühl, welches der Sänger zum Ausdrucke bringen sollte, die Hauptsache und musste daher die Kunst des Singens in ganz neue Bahnen gelenkt werden. Der Sänger, der früher die erste Person auf der Bühne war und seine Rolle auch nach Belieben und seine Kunstfertigkeiten in Trillern und Rouladen entsprechend ausschmücken durfte, ohne den Widerspruch des Komponisten fürchten zu müssen, trat nun mehr in den Hintergrund, er war nun eben auch nicht mehr als die Instrumentalisten, die ihren Teil abspielen mussten, der Komponist war der tonangebende und vorschreibende Meister.

Selbst auf diesem neuen Gebiete musste aber den italienischen Sängern und Sängerinnen der Vortritt eingeräumt werden, und darf wohl als eine der ersten und zugleich bedeutendsten Künstlerinnen Giovanna Astrua genannt werden, welche 1730 im Piemontesischen geboren, 1747 für die königliche Oper in Berlin mit einem Jahresgehalt von 6000 Thalern engagiert und von Graun als die grösste Sängerin der damaligen Zeit bezeichnet wurde. Eine ihrer gefeiertsten Kolleginnen war Maria Franziska Todi, 1748 in Portugal geboren. Sie trat in Berlin, Paris, Petersburg und Hannover auf, war

besonders hervorragend im getragenen und ausdrucksvollen Gesang und starb 1793 mit Hinterlassung eines bedeutenden Vermögens. Eine der wenigen deutschen Sängerinnen war Gertruda Schmehling, welche 1749 zu Kassel geboren, sich mit dem Violoncellisten Mara vermählte. Sie war eine der seltensten Künstlererscheinungen, ihr Ton war stark und voll, die Kehlengeläufigkeit hatte den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht, aber sie galt auch im getragenen Gesang, namentlich im Vortrag Händel'scher Arien unerreichbar und war eine der gefährlichsten Rivalinnen der vorgenannten Sängerinnen. Ebenso verdient auch Anna Céline Storace, 1761 als Tochter eines italienischen Kontrabassisten zu London geboren, genannt zu werden. Sie war die erste «Susanna» in Mozart's: «Hochzeit des Figaro». 1787 verliess sie Wien, wo sie die Lieblingssängerin des Publikums war und ging nach London, woselbst sie 1790 bei dem grossen Händelfeste mitwirkte.

Als Schöpfer und erster Sänger Mozart'scher Rollen darf auch Dom Francesco Mombelli, geb. zu Piemont 1755, genannt werden. Er kreirte am 7. Mai 1888 die beiden damals vereinigten Partien des «Gouverneurs» und des «Masetto» in Mozart's «Don Juan». Ein echt deutscher Sänger ist Joh. Mich. Vogl, 1768 zu Steyer in Oberösterreich geboren, welcher 1794 in der Wiener Hofoper engagiert, besonders als Orest (Iphigenia), Graf Almaviva (Figaro's Hochzeit), Cheron (Medea v. Cherubini), Jakob (Schweizerfamilie v. Weigl) hervorragend thätig war, und als er 1821 pensioniert wurde, für Schubert's Liedkompositionen warm eintrat und dieselben in die Welt einführte. Er wurde nicht mit Unrecht ein «deutscher Barde» genannt. Eine vielfach verzweigte, aus Spanien stammende Sängerfamilie war die der Garcia. Manoel Garcia del Popoio Vincente wurde 1775 zu Sevilla geboren und zog, nachdem er in Cadix, Turin, Paris, Neapel, Rom und London mit kolossalem Erfolge gesungen hatte, 1825 als Theaterdirektor nach New-York, von wo er 1827 mit Reichtümern beladen, wieder in die alte Welt zurückkehren wollte, um sich der Ruhe zu widmen. Eine Räuberbande plünderte ihn auf dem Wege nach Vera Cruz vollständig aus, und er begann in Paris von neuem seine Thätigkeit, widmete sich aber bald darauf nur mehr dem Gesangunterricht, auf welchem Gebiete er ebenfalls sehr Hervorragendes leistete und seine Erfahrungen in einem vortrefflichen Werke: «Metode de canto o arte de apprender a cantar» niederlegte. Seine hervorragendsten Schüler waren seine Kinder und die Damen Ruiz, Garcia,

Rimbault, Merice, Lalande, Favelli, Gräfin Merlin, die Sänger Nourrit, Geraldi u. a. Der würdigste Erbe seiner Gesangsmethode war sein Sohn Manuel Garcia, 1805 zu Madrid geboren, bei Fétis in der Komposition ausgebildet. Er war einer der Ersten, welcher bei seinem Unterrichte auf wissenschaftlicher Grundlage vorging und durch seine Untersuchungen über die menschliche Stimme zur Erfindung des Kehlkopfspiegels gelangte. Seine reichen Erfahrungen hat er in dem berühmt gewordenen: «Traité de l'art» und in einer Schrift über «die Entstehung der Stimme» der Welt mitgeteilt. Zu seinen Schülerinnen zählen Jenny Lind, Henriette



Malibran Garcia.

Nissen, Johanna Wagner und seine Gattin Eugenie Garcia. Als Gesangssterne erster Grösse müssen hier noch die Töchter des erstgenannten Garcia, Maria, verehelichte Malibran und Pauline, verehelichte Viardot genannt werden. Erstere, 1808 zu Paris geboren, erregte schon in frühester Kindheit durch ihr musikalisches Talent Aufsehen und trat 1824 zum ersten Male auf. Sie sang dann in London, Liverpool, York, Manchester, New-York. Ihre erste Ehe mit dem Kaufmann Malibran war sehr unglücklich, in zweiter Ehe war sie mit dem Violinvirtuosen Bériot vermählt. Durch einen Sturz

vom Pferde innerlich verletzt, starb sie schon 1836; ihre Überreste wurden in einem prachtvollen Mausoleum in Laeken bei Brüssel zur ewigen Ruhe bestattet. Durch eine liebliche reizende Erscheinung unterstützt, vereinigte ihre Stimme vollendetste Technik mit bedeutendem Umfang. Sie konnte Alt- und Sopranpartien mit derselben Leichtigkeit singen. Ihre Schwester, Pauline Viardot Garcia, 1821 geboren, wurde von dem berühmten Komponisten Paer aus der Taufe gehoben. Sie war für alle Künste u. Wissenschaften ausserordentlich begabt, und beherrschte schon in der Kindheit die französische, italienische, spanische und englische Sprache, konnte Klavier spielen, trefflich zeichnen, am besten aber singen. Ihre Kunstreisen, welche sie nach Brüssel, London, Paris, Madrid, Italien und in sämtliche deutsche Städte führten, waren eine fortgesetzte Reihe von seltenen Triumphen. Seit 1840 mit dem Direktor der ital. Oper in Paris vermählt, zog sie sich vom öffentlichen Leben 1862 zurück und widmet sich seitdem dem Unterricht. Ihre Stimme war ein herrlicher, grosser Mezzosopran im Umfange von F—C''' und so trefflich geschult, dass sie selbst Konzertetüden von Chopin, Violinkonzerte von Bériot und die Teufelssonate von Tartini singen konnte.

Eine der ersten Bravoursängerinnen war Antonia Campi, 1773 zu Lublin in Polen geboren, lange Zeit in Wien thätig. Ihre Kehlenfertigkeit bestimmte Mozart, in dessen Opern sie mit besonderer Vorliebe auftrat, eigens für sie eine Bravourarie zu schreiben. Zum Schlusse war sie in München engagiert, wo sie 1822 starb. Die berühmteste und ausgezeichnetste der italienischen Sängerinnen dieser Zeit war Angelica Catalani, 1779 im Kirchenstaate geboren, bei Boselli für den dramatischen Gesang ausgebildet. Zuerst in der Mailänder Scala auftretend, sang sie sodann in Venedig, Triest, Florenz, Rom, Neapel, Lissabon und London und wurde endlich von Ludwig XVIII. gegen ein jährliches Honorar von 90,000 Francs mit der Oberleitung der von der Regierung subventionierten italienischen Oper in Paris betraut. Nach Napoleons Rückkehr von Elba gab sie die Direktion auf und unternahm Konzertreisen durch ganz Europa, bis sie sich 1830 zurückzog und nur mehr zu wohlthätigen Zwecken auftrat. Sie wurde ein Opfer der Cholera in Paris im Jahre 1849. Wie die Viardot, war ihre bravourös geschulte Stimme imstande, Rode'sche Violinvariationen zu singen und verband sie mit dieser Kunstfertigkeit eine herrliche Erscheinung.

Als Schöpferin der herrlichen Rolle des «Fidelio» von Beethoven muss die 1785 zu Konstantinopel geborene Anna

Milder-Hauptmann genannt werden. Am Kärnthnerthortheater in Wien und an der Wiednerbühne daselbst engagiert, genoss sie auch den Ruf der genialsten Vertreterin Gluck'scher Gestalten, und die Art und Weise, wie sie diese auffasste, begeisterte selbst den Dichterfürsten Goethe. Ihre Stimme war von bezauberndem Wohlklang, ihr Spiel hinreissend, ihre Figur majestätisch und wirkungsvoll. Sie starb 1838 zu Berlin. Ein merkwürdiges Spiel der Natur finden wir in den fünf Schwestern Sessi, welche, alle zu Rom geboren, als Sängerinnen die Öffentlichkeit betraten. Die bedeutendste war Marianne, 1776 zu Rom geboren, mit dem reichen Wiener Kaufmann Natorp vermählt, von der Akademie der schönen Künste in Florenz mit der goldenen Ehrenmedaille ausgezeichnet. Auch sie erregte Bewunderung wegen ihrer enormen Kehlenfertigkeit. Ihre Schwester Imperatrice, geboren 1784, erhielt den Beinamen «Die grosse Sessi», die drei jüngeren Anna Maria, Viktoria und Karoline traten wenig hervor.

Einer der vortrefflichsten Sänger dieses Jahrhunderts war Luigi Lablache, 1794 zu Neapel geboren. Nach beendigten Studien trat er 1812 zum erstenmal in Neapel auf, wirkte dann in Messina, Palermo, Mailand, woselbst Mercadante seine Oper: «Elisa e Claudio» für ihn schrieb, in Venedig, Wien, Parma, Paris und London. In beiden letzten Städten erreichte er, der ein ausserordentlich biegsames und vollklingendes Organ besass, den Gipfel seines Ruhmes und war ein gern gesehener Gast der Königin Viktoria. Schliesslich Gesangunterricht erteilend, hinterliess er nach seinem 1858 erfolgten Tode eine treffliche Gesangschule und sehr wertvolle Solfeggien. Ihm würdig an die Seite gestellt zu werden verdient Giovanni B. Rubini, 1795 zu Bergamo geboren. Nach mehreren fehlgeschlagenen Versuchen, als Tenor bei einem Theater unterzukommen, hörte ihn Barbaja in Venedig und engagierte ihn für Neapel. 1825 erst feierte er in Paris solche Triumphe, dass man ihn als den «König der Tenöre» bezeichnete; er sang dann in Neapel, Mailand und Wien mit Jahresbezügen von 60000 Francs. Nachdem er ganz Europa bereist hatte, zog er sich schliesslich 1844 als Millionär zurück und starb 1854. Ebenfalls Italien entstammte die 1798 zu Como geborene Giuditta Pasta, welche 1822 ihre ersten Erfolge in den Rollen der «Sonambule» und «Norma» errang. Ihre Stimme umfasste $2^1/_2$ Oktaven und war bewundernswert geschult. Sie starb 1865 am Comersee. Einer der hervorragendsten Bassisten Italiens war Antonio Tamburini, 1800 zu Faenza geboren. In vielen kleinen Städten seines Vaterlandes singend, konnte er erst 1822 in der

Mailänder Skala grosse Erfolge feiern. Er bereiste nachher ganz Europa, bis zum Jahre 1855 eine Reihe der grössten Triumphe erntend und überall durch den schönen Timbre seiner Stimme das Entzücken des Publikums hervorrufend. Er konnte den Ruhm, einer der gottbegnadetsten Künstler gewesen zu sein, lange geniessen, denn er starb erst 1876. Der schon genannte Schüler Garcia's, Adolphe Nourrit, wurde 1802 zu Montpellier als Sohn des Tenoristen Louis Nourrit geboren. Er war eigentlich für den Handelsstand bestimmt, bis die immer deutlicher hervortretende schöne Tenorstimme ihn veranlasste, sich der Bühne zu widmen. In der gerade für die Geschichte der Oper ereignisreichsten Zeit in voller Kraft wirkend, war er der einzig gediegene Vertreter der Tenorrollen in den Opern von Auber, Meyerbeer und Rossini. Obwohl die beiden leztgenannten Meister in ihrer Kompositionsweise stark von einander abwichen, verstand er es doch, beiden zu genügen. Durch Überanstrengung geistig erregt, glaubte er sich durch das Engagement Duprez übervorteilt und zurückgesetzt und gab sich 1839 durch den Sturz von einem Balkon den Tod. Mit ihm endete wohl einer der genialsten und vollendetsten Opernsänger. —

Eine der herrlichsten und unvergleichlichsten Sängerinnen war Wilhelmine Schröder-Devrient, geboren 1805 zu Hamburg. Im Alter von 15 Jahren im Wiener Hofburgtheater als «Aricia» in «Phädra» auftretend, gab sie später die Pannina im Hofoperntheater. Achtzehnjährig verheiratete sie sich mit dem Schauspieler Karl Devrient, und feierte sodann als Norma, Donna Anna und Valentine die höchsten Triumphe. In zweiter Ehe verheiratete sie sich mit einem sächsichen Offizier, verlor ihr Vermögen und musste 1849 Dresden verlassen, da sie sich daselbst wegen Beteiligung an den politischen Kämpfen unmöglich gemacht hatte. Die grosse Künstlerin hatte nur einen einzigen Fehler, der darin bestand, dass sie ihr unvergleichlich schönes Organ für unzerstörbar hielt und darauf sündigte. Anfangs der fünfziger Jahre versagte ihre Stimme öfter, und sie sollte sich auf den Rat ihrer Freunde dem Drama zuwenden, aber sie sagte: «Ich kann nichts ohne Musik. Musik ist das Element, das meine Kräfte flüssig macht und in Bewegung setzt.» Wie sehr sie auf schaffende Künstler anregend einwirkte, beweist Richard Wagner, der selbst zugiebt, seine reformatorischen Ideen auf dem Gebiete des musikalischen Dramas zu nicht geringem Teile der Schröder-Devrient zu verdanken. Er sagt in seiner Vorrede zu seinen drei Operndichtungen: «Die Schröder-Devrient war es, die mir einen Enthusiasmus edlerer

Bedeutung anfachte. Die entfernteste Berührung mit dieser edlen Frau traf mich elektrisch; noch lange Zeit, selbst bis auf den heutigen Tag, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischem Schaffen belebte». In der «Zukunftsmusik» sagte er weiter: «Im höchsten Grade bestimmend hatten aber schon in früheren Zeiten die Kunstleistungen einer dramatischen Sängerin von (für mich) ganz unübertroffenem Wert, der Schröder-Devrient, gewirkt. Das ganz unvergleichliche dramatische Talent dieser Frau, die ganz unnachahmliche Harmonie und die individuelle Charakteristik ihrer Darstellungen, die ich wirklich mit leibhaftigen Augen und Ohren wahrnahm, erfüllten mich mit einem für meine ganze künstlerische Richtung entscheidenden Zauber. Die Möglichkeit solcher Leistungen hatte sich mir erschlossen und, sie im Auge, bildete sich in mir eine gesetzmässige Anforderung nicht nur für die musikalisch-dramatische Darstellung, sondern auch für die dichterisch-musikalische Konzeption eines Kunstwerkes aus, dem ich kaum noch den Namen Oper geben möchte«. Dass sie selbst aber die von Wagner betonte Reformation der Oper nicht fühlte, bewies, dass sie den Gestalten dieses Meisters keine besondere Sympathie entgegenbringen konnte, dieselben mehr dem Komponisten zuliebe verkörperte und auch gerade diese Rollen nicht zu ihren glänzendsten gehörten. Inbezug auf die Gesangskunst wirkte aber ihr Beispiel, so hoch als Künstlerin sie selbst stand, eher nachteilig als günstig. Vor ihr verlangte man von der dramatischen wie von der Koloratursängerin eine gründliche Schulung der Stimme. Nun hatte Schröder-Devrient eine respektable, aber keine vollendete Schulung ihrer Stimme erlangt und lag ihre ganze Wirkung allein in der dramatischen Kraft. Ihre Nachfolgerinnen und Nachfolger wollten nun auch nicht mehr die Zeit auf gründliche Übung des Stimmmaterials verwenden, sondern im Handumdrehen fertige Künstler sein und liegt dies, wie Professor Engel sehr richtig bemerkt, «in der jagenden Unruhe des Zeitalters, das den Dampf und den elektrischen Telegraphen erfunden hat». Während ein Kastrat sich im Anfang des 18. Jahrhunderts zehn Jahre lang für seine Karriere vorbereiten und ein Künstler vor der Schröder eine fast ebensolange Studienzeit durchmachen musste, wollen die Künstler von heute nach kaum dreijähriger Arbeit für den Gesang genügend vorbereitet sein. Dasselbe besagt auch ein Ausspruch von Pauline Lucca: «Unsere Sänger und Sängerinnen von heutzutage glauben, wenn sie ein Jahr studiert haben, seien sie fertige Künstler und könnten vor einem grossen Publikum singen.

Sechs Jahre fleissigen Studierens gehören mindestens dazu, wenn die Stimme nach allen Regeln der Kunst ausgebildet werden soll; mögen unsere Künstler nur ihre sechs Jahre studieren und dann fleissig Skalen üben, wie ich es heute noch thue, dann werden wir auch Sänger haben, welche nicht nur Wagner, sondern überhaupt richtig zu singen verstehen». Solche ungeschulte Stimmen müssen bei dem nicht zu leugnenden Umstande, dass Wagner, aber auch vor ihm schon Spontini, Meyerbeer und Verdi durch die immer reichlicher werdende Instrumentation grössere Anforderungen an die Gesangsorgane stellten, dem schnellen Ruin entgegengehen, und daher kommt die schnelle Abnutzung unserer Künstler, welche heute ohnehin durch die enormen Repertoireanforderungen übermässig angestrengt werden. Die menschliche Stimme ist eben ein Instrument, wie alle anderen und wird durch falschen Gebrauch auch ruiniert. Am 26. Januar 1860 starb Wilhelmine Schröder-Devrient, welche mit Recht «Deutschlands grösste dramatische Sängerin» genannt werden muss, und deren Andenken stets ein sehr ehrenvolles sein wird.

Karoline Unger, 1800 zu Wien geboren, erhielt zuerst in Wien und dann bei Ronconi in Mailand ihre Ausbildung und wirkte vom Jahre 1819 an in Wien, wo sie als Cherubin in Mozart's: «Figaro» auftrat und am 23. Mai 1824 bei der ersten Aufführung der 9. Sinfonie Beethoven's mitwirkte. 1840 verheiratete sie sich mit dem Schriftsteller Sabatier, zog sich von der Bühne zurück und starb 1877 in Florenz. Ein dramatischer Sänger ersten Ranges war Gilbert Louis Duprez, 1806 zu Paris geboren. Nach einigen nicht besonders glücklich verlaufenen Engagements an französischen und italienischen Bühnen gelangte er erst in Turin zu einer Berühmtheit und war namentlich seit 1836 als Mitglied an der grossen Oper in Paris, wo er als Arnold in Rossini's «Tell» zum ersten Male auftrat, eine Hauptstütze des Institutes und erklärter Liebling des Publikums. Seine Stimme reichte bis zum zweigestrichenen C und hatte er auch einen trefflichen Vortrag. Seit 1842 Professor des Sologesanges am Pariser Konservatorium, hatte er auch mit mehreren seiner Kompositionen grossen Beifall.

Auch eine der gefeiertsten und ausgezeichnetsten Primadonnen war Henriette Sontag, 1805 zu Koblenz geboren und im Prager Konservatorium ausgebildet. Nach vierjähriger Thätigkeit in Wien trat sie 1824 ein Engagement in Leipzig an, und von dieser Zeit an datiert ihre ruhmreiche Laufbahn. Bald darauf wurde sie gegen ein jährliches Honorar von

6000 Thaler im Berliner königstädtischen Theater engagiert, gastierte in Paris und London, verabschiedete sich aber 1830 in Folge der Vermählung mit dem Grafen Rossi von der Bühne, welche sie erst 1848, nachdem sie in diesem Jahre das ganze Vermögen verloren hatte, wieder betrat und zwar in London, wo *ihr* der Theaterdirektor Lumley eine jährliche Revenue von 56000 Thalern zusicherte. 1852 in Mexiko gastierend, wurde sie von der Cholera ergriffen und starb am 17. Juni 1854 nachdem sie noch sechs Tage vorher in der Oper: «Lucrezia» unter tosendem Beifall aufgetreten war. Ihr würdig



Alice Barbi.

an die Seite gestellt zu werden verdient der 1807 zu Wöllersdorf in Niederösterreich geborene Josef Staudigl, der berühmteste Leporello. Zuerst Forstpraktikant, sodann Novize im Kloster zu Melk, trat er 1829 als Chorsänger beim Wiener Kärnthnerthortheater ein und steigerten sich seine künstlerischen Fähigkeiten derart, dass er als einer der grössten Gesangskünstler dieses Jahrhunderts gelten kann. Aber nicht allein als Opernsänger par excellence wusste er sein Publikum zu begeistern, er war auch einer der besten und verständnisvollsten Interpreten Schuberts und ein vortrefflicher

Oratoriensänger. Von geradezu grenzenlosem Ehrgeize beseelt, genügten ihm am Schlusse seiner ruhmvollen Laufbahn nicht mehr die tiefen Opernpartien, er wollte auch höher gelegene Rollen singen, schraubte seine Stimmmittel unmässig hinauf, ruinierte dieselben dadurch und wurde aus Verzweiflung darüber wahnsinnig. Nach siebenjährigem Verweilen in der Wiener Irrenanstalt starb er im Jahre 1861.

Als erster Sänger Wagner'scher Rollen darf Joseph Alois Tichatschek, am 11. Juni 1807 zu Weckelsdorf in Böhmen geboren, genannt werden. Für die medizinischen Studien bestimmt, kam er 1827 nach Wien und wirkte hier an mehreren Kirchenchören als Sänger mit; dadurch wurde die Aufmerksamkeit des Chordirektors des Kärthnerthortheaters auf ihn gelenkt, so dass derselbe ihn bestimmte, sich der Bühnenkarriere zu widmen. Bei Klara Heinefetter und Ciccimarra ausgebildet, trat er anfangs in kleineren Partien auf, aber bald wurden ihm auch grössere Partien anvertraut. Kurze Zeit in Graz gastierend, betrat er 1837 zum erstenmal die Dresdener Bühne, wo er an der Seite der Wilhelmine Schröder-Devrient mit kurzen Unterbrechungen bis zum Jahre 1870 verblieb. Am 20. Oktober 1842 kreierte er die Rolle des «Rienzi», am 19. Oktober 1845 trat er zum erstenmal als «Tannhäuser» auf und blieb seine Auffassung und Darstellungskraft dieser Partie lange Zeit unerreicht. Tichatschek darf wohl den Ruhm für sich beanspruchen, einer der vollendetsten und vielseitigsten Gesangskünstler gewesen zu sein. Er trat 1870 in den wohlverdienten Ruhestand und starb 1886. Von grosser Bedeutung waren auch die beiden Brüder Karl Johann und Theodor Formes, ersterer 1816, letzterer 1826 zu Mühlheim am Rhein geboren; beide traten an allen grösseren Bühnen Europas auf; ersterer starb 1890 in Amerika.

Eine berühmte italienische Sängerin war Giulia Grisi, 1811 zu Mailand geboren. Am Mailänder Konservatorium ausgebildet, trat sie 1828 zum erstenmal auf, wurde dann in Florenz engagiert, wo ihr die Pasta weiteren Unterricht erteilte und Rossini und Bellini für sie mehrere Opern schrieben. Grossartige Erfolge errang sie aber in Paris und galt daselbst wie auch in London als einer der erten Gesangssterne der Welt. Ihr wird das mezza-voce-Singen, das ihr kaum jemand nachgemacht haben wird, zugeschrieben. Leider verlor sich mit der Zeit der Glanz ihrer Stimme, sie zog sich 1862 von der Bühne zurück und starb 1869 an den Folgen einer Lungenentzündung zu Berlin; ihr Leichnam wurde am Père-Lachaise in Paris unweit von Rossinis Grab beerdigt.

Dem Lande der ewigen Sonne entstammen dann noch Enrico Tamberlik, 1820 zu Rom geboren, zuerst Rechtswissenschaft studierend, dann aber unter der Leitung eines alten Tenorsängers ausgebildet, so dass man ihn als einen der letzten Vertreter der alten italienischen Gesangschule bezeichnete; Marietta Alboni, 1824 in Cesena in der Romagna geboren, als Altistin geradezu unübertroffen, so dass sowohl Meyerbeer wie Auber und Rossini eigene Rollen und Gesangseinlagen für ihre vom kleinen f bis zum dreigestrichenen c reichende Stimme schrieben. Nach ihrer Vermählung mit dem Grafen Pepoli zog sie sich für kurze Zeit von der Bühne zurück, dann aber engagierte sie der Unternehmer Strakosch, um mit ihr die ganze Welt zu bereisen. Einer der bedeutendsten Gesangssterne der Gegenwart ist die 1861 zu Modena geborene Alice Barbi, welche bisher allerdings nicht die Bühne, sondern nur den Konzertsaal betreten, aber von diesem die ganze Welt erobert hat. Hanslick schreibt: «Eine ruhige, edle Tonbildung, unvergleichliche Öconomie des Atmens, das schönste Portamento im Anschwellen und Abnehmen des Tones, vor allem eine schlichte Grösse des Vortrages das sind die unvergleichlichen Vorzüge der italienischen Schule, die heute in ihrem Vaterlande wie anderwärts nur als eine heilige Reliquie betrachtet und von modernen Systemen leider mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt werden. Wie ein ehrwürdig Gebäude ragt diese alte Schule in unsere Zeit hinein, und mit Bewunderung sehen wir hier und da einen musikalischen Stern auftauchen, der sich die alten guten Lehren zu eigen gemacht und mit glänzenden Triumphen zu neuem Siege führt.«

Das grösste Kontingent an Gesangsgrössen dieses Jahrhunderts stellte Deutschland und Österreich und entstammen diesen Reichen Joseph Erl, 1811 zu Wien geboren, Mitglied der Hofoper daselbst; Anna Maria Hasselt-Barth, 1813 zu Amsterdam geboren, welche in Frankfurt a. M. ausgebildet, in Italien und an der Wiener Hofoper auftrat; Theodor Wachtel, 1823 zu Hamburg geboren, zuerst Lohnkutscher, dann in vielen deutschen Städten engagiert und infolge seiner wirklich phänomenalen Stimme lange Jahre der Liebling des Publikums, besonders als «Postillon von Lonjumeau», gestorben 1875 zu Dessau; Julius Stockhausen, 1826 zu Paris von deutschen Eltern geboren, von Garcia ausgebildet, anfangs Opern-, später ausschliesslich Konzertsänger, gegenwärtig weltberühmter Gesangsmeister; der treffliche Baritonist Joh. Nep. Beck, 1828 zu Budapest geboren, Mitglied der Wiener Hofoper; Albert Niemann, zu Erxleben 1831 geboren, einer

der bedeutendsten Opernsänger und Darsteller Wagner'scher Rollen, von Duprez in Paris ausgebildet, königl. preussischer Kammersänger; Therese Tietjens, 1831 zu Hamburg geboren, besonders als dramatische Sängerin hervorragend, gestorben 1877 zu London; die grossherzogl. mecklenburgische Kammersängerin Karoline Pruckner, geboren 1832 zu Wien, eine der besten Gesangsmeisterinnen der Gegenwart; der ausgezeichnete Tenorist Gustav Walter, 1835 zu Bilin in Böhmen geboren, ebenso trefflich einst als lyrischer Opernsänger, wie gegenwärtig als Konzertsänger, auf welch' letzterem Gebiete er namentlich als Interpret Schubert's unerreicht dasteht; Ludwig Schnorr von Carolsfeld, 1836 als Sohn des berühmten Malers zu München geboren, im Leipziger Konservatorium und bei Ed. Devrient im Gesang und dramatischen Spiel ausgebildet, von Wagner selbst als einer der besten Wagner-Sänger anerkannt, gestorben 1865; Jenny Lutzer-Dingelstedt, 1816 zu Prag geboren, bei Cicimarra ausgebildet, Mitglied der Wiener Hofoper; Mathilde da Castrone Marchesi, geborene Graumann, 1826 zu Frankfurt a. M., bei Otto Nicolai und Garcia ausgebildet, ehemals ausgezeichnete Konzertsängerin, gegenwärtig berühmt als Gesangsmeisterin, in welcher Stellung sie hervorragende Gesangsgrössen der Gegenwart zu ihren Schülerinnen zählt; Amalie Joachim, die Gattin des Violinvirtuosen Joseph Joachim, 1839 in Siebenbürgen geboren, als Bühnen und Konzertsängerin ausserordentlich gefeiert; Marie Wilt, geboren 1840 zu Wien, wohl eine der bedeutendsten Koloratursängerinnen der Gegenwart, in klassischen Opern wie in denen Wagners gleich ausgezeichnet, 1891 durch Selbstmord aus dem Leben geschieden; Emil Scaria, geboren 1840 zu Graz, in tragischen und komischen Rollen, in klassischen und Wagner-Opern in gleichem Masse beliebt, geisteskrank gestorben 1886; Pauline Lucca, geboren 1841 zu Wien, von der ein Biograph mit Recht sagen konnte: «Eine Erscheinung, wie sie in dieser glücklichen Vollkommenheit kaum nochmals existiert, als Sängerin von einer phänomenalen Begabung und einer selten glücklichen Dauer ihrer Stimmmittel, als Schauspielerin voll Temperament, Geist und Feuer», nach einigen Engagements an kleineren Bühnen Mitglied der Berliner Hofbühne, wo Meyerbeer für sie die Rolle der Selica in der «Afrikanerin» schrieb, dann mehrere Jahre in Amerika, endlich als «ständiger Gast« an der Wiener Hofoper engagiert, gegenwärtig als Gesangsmeisterin hochgeschätzt; Marianne Brandt, geboren 1842 zu Wien, bei Frau Marschner und Viardot-Garcia in Paris ausgebildet, von der Louis Köhler sagt, dass sie mit einer

seltenen Begabung gesegnet ist, die man nicht allein in ihrer bedeutenden und schönen Stimme und in der ihr schon dem Keime nach eingeborenen dramatischen Kraft erkennen kann, ... denn mit alldem würde Fräulein Brandt nichts Sonderliches sein, hätte ihr die Natur nicht auch den starken künstlerischen Willen, den unbesiegbaren edlen Trieb gegeben, bei ihrem hohen Enthusiasmus für die Kunst deren apodiktische Forderungen an Selbstaufopferung in schwierigen, rastlos zu betreibenden Studien zu erfüllen und sich in der



Pauline Lucca.

Freude darin über die argen äusseren Hindernisse hinwegzusetzen, die das profane Leben vor ihr auftürmte. Wer Marianne Brandt einmal als «Fidelio», «Leonore» oder als «Ortrud» gehört hat, muss sich sagen, dass er hier vor einer gottbegnadeten Künstlerin, die in ihrer Kunst das höchste Ziel erreicht hat, steht.

Einer der bedeutendsten Baritonisten der Gegenwart ist Eugen Gura, 1842 in Pressern bei Saaz in Böhmen geboren, ursprünglich für die technischen Fächer bestimmt, sodann

sich der Malerei widmend und endlich erst bei F. Lachner u. Herger für den Gesang ausgebildet; er war zuerst in Breslau, dann in München, Leipzig, Hamburg und schliesslich wieder in München engagiert, wo er gegenwärtig noch wirkt und ein ebenso trefflicher Opern- als Konzertsänger ist. Ihm würdig an die Seite zu stellen sind die drei Tenoristen Franz Nachbauer, 1835 im Württembergischen geboren, bei Lambert in Mailand ausgebildet, lebenslängliches Mitglied der Münchener Hofbühne, Heinrich Vogl, 1845 in der Vorstadt Au bei München geboren, gegenwärtig einer der bewundertsten und vollendetsten Bühnensänger und besonders als Darsteller Wagner'scher Rollen ebenso hochgeschätzt, wie seine Gattin Therese Vogl, geb. Thoma, und Hermann Winkelmann, geboren 1849 in Braunschweig, seit 1883 kk. österr. Hofopern- und Kammersänger, welcher, wie ein Biograph sagt, in jenen Rollen am grössten ist, welche uns Deutschen durch ihre Beziehungen zu unserem Charakter am nächsten und wertvollsten stehen, in den Werken unserer deutschen Meister Gluck, Mozart, Weber, Marschner und Wagner. Einer der bedeutendsten Sänger der Gegenwart ist auch der Baritonist Theodor Reichmann, 1850 zu Rostock in Mecklenburg geboren, von Richard Wagner in seiner unendlichen Begabung richtig erkannt, besonders trefflich als «Holländer», «Hans Sachs», «Ritter von Stolzing», «Amfortas» und «Hans Heiling». In alle Rollen versteht er ein geniales Etwas hineinzulegen, das denjenigen, die ihn einmal gehört, unvergesslich sein wird.

Aus der Reihe der Damen verdient noch die 1847 zu St. Georgen in Steiermark geborene Amalia Materna an erster Stelle hervorgehoben zu werden, da sie die beste Wagnersängerin der Gegenwart ist, seit 1869 Mitglied der kk. Hofoper in Wien und kk. Kammersängerin; Bertha Ehnn, 1848 zu Budapest geboren, eine unübertreffliche Darstellerin hochtragischer Rollen, 1868—1885 Mitglied der Wiener Hofoper; Mathilde Mallinger, 1847 zu Agram geboren, ebenfalls ausserordentlich begabt als dramatische Sängerin, Mitglied der Berliner Hofoper; Lilli Lehmann-Kalisch, geboren 1848 zu Würzburg, hervorragend in Meyerbeer'schen und Wagner'schen Opern, k. preuss. Kammersängerin; Therese Malten, 1855 zu Insterburg in Ostpreussen geboren, die, wie Dr. Adolf Kohout sagt, grossartigste Brunhilde der deutschen Bühne, bei Gustav Engel in Berlin ausgebildet; Frau Moran-Oldon, geboren 1856 in Oldenburg, von der Bernhard Vogel sagt, dass ihre ausschlaggebenden Siegeswaffen in einer stolzen Geistessicherheit und in dem

Besitze eines Organes bestehen, das bezüglich quellender Frische, eindringlicher Kraft, ausserordentlicher Resonanzfähigkeit in keinem Wettstreit unterliegt; die Gesangsvirtuosin ersten Ranges Etelka Gerster, 1857 zu Kaschau in Ungarn geboren, bei Frau Marchesi ausgebildet, in der ganzen Welt ihrer bezaubernden, leider gegenwärtig schon gänzlich verblühten Stimme wegen gefeiert; Hermine Spies, 1857 in Löhnbergerhütte bei Weilburg geboren, bei Prof. Sieber in Berlin und Prof. Stockhausen in Frankfurt a. M. ausgebildet, eine der berufensten und edelsten Vertreterinnen des Konzertgesanges, die genialste Interpretin der Lieder Schubert's, Schumanns und Brahms, leider im Februar 1893 nach allzu kurzer, aber reich an grössten Erfolgen gewesenen Thätigkeit gestorben, und Bianca Bianchi, eigentlich Bertha Schwarz, geboren 1858 zu Heidelberg, eine vorzügliche dramatische, besonders aber Koloratursängerin, bei Viardot-Garcia ausgebildet, gegenwärtig Mitglied der Budapester Hofbühne.

Aus Frankreich stammen Gustave Roger, 1815 zu Saint-Denis bei Paris geboren, mit einer bezaubernden Tenorstimme und ausgebildetem dramatischen Talent begabt, leider 1851 bei einer Jagd verunglückt und eines Armes beraubt, dann nur dem Gesangunterrichte sich widmend, gestorben 1879; D. Faure, 1830 zu Moulins geboren, der berühmte und treffliche Baritonist der Grossen Oper in Paris, einer der glänzendsten und vollendetsten Sänger Frankreichs und Joseph Amadée Victor Capoul, geboren 1839 in Toulouse, ausgezeichneter Tenor. In Madrid wurde 1843 Adelina Patti geboren, von H. Strakosch ausgebildet, eine der grössten dramatischen Sängerinnen der Neuzeit, leider nur mit sehr beschränktem Repertoire. Ein Biograph nennt sie einen «Fixstern am Firmament der Kunst»; auf allen Bühnen der Welt wurde sie wie keine ihrer Rivalinnen gefeiert und von Hofrat Hanslick mit den wenigen Worten: «Die ideale Verkörperung italienischer Musik» am treffendsten gekennzeichnet. Aus dem hohen Norden stammen ebenfalls zwei Gesangssterne ersten Ranges, Jenny Lind und Christine Nilsson. Die erstere ist 1820 zu Stockholm geboren; ihre ersten Studien leitete der Liederkomponist Lindblad, worauf dann Manuel Garcia die künstlerische Ausbildung vollendete. Meyerbeer würdigte aber erst ihr phänomenales Talent, schrieb die «Violka» im «Feldlager in Schlesien» für sie, und sie erntete in der Ausführung derselben ihre ersten Ovationen und seit dieser Zeit war ihre Künstlerlaufbahn nur eine fortgesetzte Reihe der höchsten und unerhörtesten Triumphe. In Amerika erntete sie drei Millionen Dollars ein, in ähnlicher Weise

wurden ihre Leistungen in Europa bezahlt. Seit 1856 von der Bühne abgetreten, wirkte sie nur mehr in Wohlthätigkeitskonzerten. Als Gattin des Pianisten Otto Goldschmidt ist sie 1890 in London gestorben. Sie durfte wohl den Ruhm für sich beanspruchen, nicht nur eine der grössten und bewunderungswürdigsten, sondern auch der edelsten Künstlernaturen gewesen zu sein, und sehr richtig bemerkt ein Biograph, dass das ganze Leben Jenny Linds ein klassisches Beispiel dafür war, dass der Künstlerinnenberuf mit dem tadellosen Ruf wohl verträglich ist. Kristine Nilsson ist 1843 in dem kleinen



Jenny Lind.

Dorfe Hussaby in Smaland geboren. Ihre erste Ausbildung leitete der Direktor des Stockholmer Konservatoriums, Pranz Borwald. 1867 trat sie in Paris zum erstenmal auf, und schon bei der zweiten Rolle als »Königin der der Nacht» hatte sie die Herzen der Pariser gefangen genommen. Seit dieser Zeit eilt die Künstlerin von Triumph zu Triumph und sind die Worte des Biographen Georg Eller vollkommen berechtigt, indem er schreibt: «Kristine Nilsson ist keine hochdramatische Sängerin, ja selbst als lyrische Sängerin ist ihrer Wirksamkeit eine gewisse Grenze gezogen, aber ihre Individualität ist von bestrickender Wirkung. Sie

wirkt nicht durch virtuose Technik, sie singt zauberhaft schön und mit einem Seelenton, der unwiderstehlich ist.» Und was noch höher zu schätzen ist, als ihre Künstlerschaft, sie hat nie die Armut ihrer Jugend vergessen, und man findet bei ihr immer eine offene Hand für die Armen, für vom Unglück Heimgesuchte, für Kranke. Daneben bewahrte sie sich, wie derselbe Biograph sagt, stets den von keinem Hauch getrübten Ruf, mit einem Worte darf man sie als «nordische Vestalin» bezeichnen.

Und so schliessen wir denn die allerdings nicht vollständige Reihe der Gesangsvirtuosen mit der ersten und berufensten Vertreterin des in Italien erst vor kurzer Zeit aufgetauchten Verismus, mit der 1865 zu Konstantinopel geborenen Gemma Bellincioni, welche, in Mailand ausgebildet, eine vollkommene Sängerin ist und in der Kraft und Wahrheit der Darstellung alles überbietet, was man bisher gesehen hat. Da hat wohl ein Wiener Kritiker Recht, wenn er schreibt, dass «bei ihr das musikalische so vollständig in das schauspielerische und deklamatorische Element hineingezogen wird, dass man ihren Gesang vergisst und nur eine ausdrucksvolle Rede zu hören meint». Sie ist eben trotz ihrer Jugend eine dramatische Sängerin ersten Ranges und darf wohl die Welt noch so manch' herrliche Darbietung von ihr erwarten.

2. Die Virtuosen der Violine.

Wie wir im 3. Kapitel dieses Buches dargestellt haben, war bis zum Ende des 18. Jahrhunderts Italien allein das Zentrum des Violinspieles, indem von hier aus alle grossen Künstler auf diesem Instrument ausgingen. Die letzten Vertreter dieser italienischen Bewegung waren Pugnani, Paganini und Bazzini. Der erstgenannte dieser Meister wurde 1727 in Turin geboren und machte seine Studien bei Tartini. Im Alter von 25 Jahren bereits Konzertmeister des Königs von Sardinien, trat er bald nachher eine Konzertreise an, welche ihn nach Paris, London und in viele andere Städte führte und ihm reichen Beifall eintrug. 1770 wieder nach Turin zurückgekehrt, gründete er dort eine Violinschule, welcher vorzügliche Schüler entstammen. Er starb, auch als Komponist geschätzt, im Jahre 1803. Eine der bemerkenswertesten Künstlererscheinungen war Nicolo Paganini, geboren 1784 zu Genua. Zuerst von seinem Vater unterrichtet, dann von Costa und Paer zum Violinvirtuosen und in der Komposition ausgebildet, machte er schon im Alter von 14 Jahren Konzertreisen, auf

welchen seine Virtuosität Furore machte. Sodann lebte er einige Jahre am glänzenden Hofe der Fürstin Elisa Bacciochi, einer Schwester Napoleons; aber die mit dieser Stellung verbundenen Verpflichtungen behagten ihm nicht, er verschwand plötzlich von der Öffentlichkeit, um erst 1813 seine Kunstreisen wieder aufzunehmen, seit welcher Zeit er aber auch als der erste Violinspieler der Welt galt. Ein förmlicher Sagenkreis bildete sich um Paganini, der die unglaublichsten Kunststücke auf der Violine ausführen konnte und auf seinen nunmehrigen rastlosen Wanderungen durch die ganze Welt den unbeschreiblichsten Jubel der Laien und Sachverständigen hervorrief und mit Auszeichnungen überschüttet wurde. Rühlmann*) sagt: «Paganini hatte sich von Haus aus zur Aufgabe gestellt, nur Neues und Unerhörtes zu leisten. Während die grossen Meister der vorigen Periode im Grundwesen wenig verschieden waren, erschien bei Paganini alles neu, nie gehört. Zu den wichtigsten seiner Effektmitteln gehörte das Umstimmen der 4 Saiten, wodurch ihm sonst unausführbare Passagen und Akkordfolgen möglich wurden. Seine Bogenführung war in ihrem eigentümlichen Werfen und Springen ganz neu, scheinbar fast regellos, in Wahrheit aber das Resultat des ausserordentlichsten Studiums. Dasselbe galt von seiner Applikatur, hierzu gesellte sich die ausgedehnteste Anwendung des Flageoletspiels, das er bis zu Doppelflageolettönen, Doppeltrillern, chromatischen Skalen etc. erweiterte. Endlich erzielte er mit seinen harfenähnlichen Begleitungen zu einer ununterbrochen getragenen Melodie zauberische Wirkungen, mitunter gar die Täuschung, dass man zwei verschiedene Künstler zu gleicher Zeit höre». Paganinis Spiel übte auch, wie wir im nächsten Kapitel darstellen werden, auf Liszt und auf dessen Schüler einen ganz besonderen Einfluss aus. Mit Reichtum beladen kehrte Paganini 1835 in seine Heimat zurück, aber sein Körper hatte den Aufregungen und Anstrengungen nicht Widerstand leisten können, und so verschied er, vollständig hingesiecht, 1840 zu Nizza. Seinem Sohne Achille hinterliess er ein Vermögen von 2 Millionen Francs, und die acht unschätzbaren, zum Geschenk erhaltenen Geigen vermachte er den Violinspielern Bériot, Ernst, ~~Lizinsky~~ Lipinsky, Molique, Mayseder, Ole Bull, Spohr und Vieuxtemps. Antonio Bazzini wurde 1818 zu Brescia in Italien geboren und imponierte auch durch seine Technik und seinen seelenvollen Vortrag.

Ein Schüler Pugnani's, der 1753 zu Fontanetto im Piemontesischen geborene Giovanni B. Viotti, der Sohn eines

*) Die Kunst des Violinspieles.

armen Hufschmiedes, darf den Ruhm für sich beanspruchen, der Begründer der Schule des modernen Violinspieles zu sein und die Traditionen des italienischen Violinspieles nach Frankreich übertragen zu haben. Als er, der schon in deutschen und russischen Städten mit Erfolg aufgetreten war, 1782 im Pariser Concert spirituel zum erstenmal vor den Franzosen erschien, erkannte man, dass so wie er, kein Violinspieler vor ihm gespielt hatte. Auch an seinen Kompositionen fand man Geschmack, und er wurde daher mit Beifall überschüttet u. erwarb sich auch ein bedeutendes Vermögen, das er aber bei der Gründung des Theaters Feydeau wieder verlor. Die Schuld an dem Missglücken dieses Unternehmens, das bei seiner Thatkraft und bei seinen reichen Kenntnissen unter anderen Verhältnissen gewiss reüssiert wäre, trug die Revolution, die ihn auch aus Frankreich vertrieb. Erst 1802 kehrte er wieder nach Paris zurück, er trat als Violinspieler auf und gab die schönsten Beweise der vollendetsten Künstlerschaft. 1819 liess er sich zur Übernahme der Direktion der grossen Oper bewegen, er konnte deren Verfall aber nicht mehr aufhalten, und das Scheitern dieses Unternehmens untergrub seine Gesundheit, so dass er 1824 starb. Seine zahlreichen Kompositionen zählen zu den bedeutendsten in der Violinlitteratur.

Als Schüler und Nachfolger im Sinne Viottis dürfen Rode, Baillot und Kreutzer genannt werden. Pierre Rode wurde 1774 zu Paris geboren und trat 1790 mit Viotti's 13. Konzert zum erstenmal vor die Öffentlichkeit. Seine ruhmvolle Laufbahn begann aber erst 1800, als er in der Privatkapelle des ersten Konsuls als Solospieler engagiert wurde. Er bereiste sodann ganz Europa und wurde namentlich in Petersburg, wo er fünf Jahre verblieb, besonders gefeiert. Als er 1828 wieder nach Paris kam, hatte er leider an technischer Sicherheit und im Vortrag schon so abgenommen, dass er das verwöhnte Publikum kalt liess. Aus Schmerz über die getäuschten Hoffnungen, welche er an die Pariser Reise geknüpft hatte, erkrankte er und starb, vollständig stumpfsinnig, 1830 in Bordeaux. Rudolf Kreutzer wurde 1766 von deutschen Eltern in Versailles geboren. Seine Ausbildung leitete Viotti. Nach einer sehr erfolgreichen Kunstreise durch Italien, Deutschland und die Niederlande wurde er als Lehrer am Pariser Konservatorium angestellt, 1801 zum Soloviolinisten an der Grossen Oper und 1816 zum Orchesterchef ernannt, bis er endlich 1824 die Aufsicht über die gesamte musikalische Verwaltung der Oper erhielt und 1826 pensioniert wurde. Kreutzer pflanzte Viotti's

mustergiltige Spielart fort und übte in diesem Sinne durch seine klassisch zu nennenden Etüden einen bedeutenden Einfluss aus. Kreutzer, dem Beethoven in seiner Sonate op. 47, der sogenannten Kreutzer-Sonate, das schönste und ehrenvollste Denkmal gesetzt hat, starb nach mehreren Schlaganfällen im Jahre 1831. Der Dritte im Bunde war Pierre Baillot, 1771 zu Passy bei Paris geboren. Frühzeitig schon den Verlust seines Vaters beklagend, wurde er im Hause des Indendanten de Boncheporn wie ein eigenes Kind aufgenommen, woselbst er nun Gelegenheit hatte, bei Pollani, dem ausgezeichneten Schüler Nardini's, das Violinspiel zu erlernen. Sodann als Lehrer am Konservatorium und in der Privatkapelle Napoleons angestellt, hatte er reichliche Gelegenheit als Lehrer, Komponist und Virtuose aufzutreten. Nach einer mehrjährigen Kunstreise durch Süd-Frankreich, die Schweiz, Italien und England kehrte er nach Paris zurück, wo er bis zu seinem 1842 erfolgten Tode als das Haupt der französischen Schule verehrt wurde. Seine Etüden, wie die mit Kreutzer und Rode für das Pariser Konservatorium herausgegebene Violinschule sind weltberühmt. Er war auch nahezu unvergleichlich als Quartettspieler.

Die Tradition Viottis fand dann ihre Fortpflanzung in François Antoine Habeneck, einem Schüler Baillot's, 1781 zu Mezières als Sohn eines Militärmusikers geboren. 1801 im Pariser Konservatorium eingetreten, errang er 1804 den ersten Violinpreis, wurde nachher erster Violinist an der grossen Oper und 1821 sogar Direktor dieses Institutes. Bald darauf zum Generalinspektor des Konservatoriums ernannt, rief er eine Konzertgesellschaft ins Leben, als deren Dirigent er die ruhmvollste Epoche seines Lebens begann. Die bedeutendsten Werke liess er in höchster Vollendung vorführen, und besonders warm trat er für Beethoven ein. Nachdem er 1849 gestorben, wurden seine sterblichen Überreste unter den Klängen des Trauermarsches aus Beethovens «Eroica» zum Montmartre-Friedhofe geleitet. Seine hervorragendsten Schüler sind Alard und ~~Curillon~~. Ersterer 1815 zu Bayonne geboren, wurde 1858 Soloviolinist am französischen Kaiserhofe und ragt sowohl als bedeutender Virtuose wie als Komponist dankbarer Salonvortragsstücke hervor.

Carillon

Neben den Franzosen traten auch die Belgier sehr vorteilhaft hervor und ist als der erste Charles de Bériot zu nennen. 1802 zu Löwen geboren, betrieb er in Paris unter Viotti, Baillot und Lafont seine Violinstudien und unternahm dann Konzertreisen, welche ihm den Ruf eines der grössten Violinvirtuosen der Neuzeit verschafften. Seit 1842 Professor

am Pariser Konservatorium, dann in gleicher Eigenschaft in Brüssel, hatte er 1855 das Unglück, zu erblinden und starb 1870. Sein Spiel war tadellos rein, der Vortrag edel, und seine Kompositionen sind äusserst effektreich. Von seinen Schülern sind es Vieuxtemps und Lauterbach, die sich einen Weltruf erworben haben. Der Erstgenannte wurde 1820 zu Verviers in Belgien als Sohn eines Instrumentenfabrikanten geboren und trat schon in seinem 6. Lebensjahre eine Kunstreise durch die niederländischen Städte an. In Amsterdam hörte ihn Bériot, der ihm nun seinen Unterricht angedeihen liess und ihn zur höchsten Meisterschaft führte. Bei einer Kunstreise durch Deutschland kam er 1835 nach Wien, nahm hier bei Sechter Kompositionsunterricht und fand namentlich für den Vortrag Beethoven'scher Kompositionen allgemeine Anerkennung. Dreimal bereiste er die Vereinigten Staaten von Nordamerika, wo er sich namentlich durch seine Variationen über den Yankee-Doodle einen sehr populären Namen machte. 1846—1852 war er Soloviolinist des Kaisers Nikolaus und Professor des Konservatoriums in Petersburg, und lebte seit 1866 in Paris, wo er die Leitung der ersten Klasse des Konservatoriums hatte und daselbst 1881 starb, nachdem er seit acht Jahren durch einen Schlaganfall auf der linken Seite des Körpers gelähmt war. Johann Lauterbach wurde 1863 zu Kulmbach in Baiern geboren und besuchte das Gymnasium zu Würzburg. Da sein musikalisches Talent besonders hervortrat, trat er ins Brüsseler Konservatorium ein, wo Fétis und Bériot seine Lehrer waren. Schon im nächsten Jahre errang er daselbst die goldene Medaille, vertrat sodann den Professor Léonard während dessen Abwesenheit und wurde 1853, nachdem er Belgien, Holland und Deutschland sehr erfolgreich bereist hatte, als Violinlehrer am Münchener Konservatorium angestellt, welche Stelle er 1861 mit der eines Konzertmeisters daselbst u. 1873 zu Dresden vertauschte. Lauterbach's Spiel ist bei brillanter Technik ein vollkommen abgerundetes und durchgeistigtes. Auch muss er als vollendeter Quartettspieler hervorgehoben werden. Der bereits erwähnte Hubert Léonard, 1819 zu Bellaire bei Lüttich geboren, studierte bei Habeneck in Paris und unternahm dann bis 1848 mehrere sehr erfolgreiche Konzertreisen, bis er in diesem Jahre an Bériot's Stellung an das Pariser Konservatorium berufen wurde und seit dieser Zeit als Vermehrer des Ruhmes der belgischen Violinschule eifrig thätig ist.

Aber auch in Deutschland und Österreich blieb die Kunst des Violinspieles nicht unbeachtet, denn schon Johann Jac. Walther (geb. 1650) trat mit einem «Wohlgepflanzten

Violinischen Lustgarten», einem allerdings sehr mässigen Werke hervor, und ihm folgten Kompositionen des 1698 in Salzburg gestorbenen Biber, des Strungk, Teleman, Pisendal, des Franz Benda, dessen Arbeiten eine tiefgehende Bedeutung zugemessen werden muss, Joh. Stanitz, Fränzl, Cannabich, Mildner, Franz Eck, Ferd. Laub und Louis Spohr. Besonders die beiden letztgenannten müssen hervorgehoben werden. Ferdinand Laub wurde 1832 zu Prag geboren und erhielt den ersten Violinunterricht von seinem Vater. Auf einer Konzerttournée in Böhmen lernte ihn der Kunstmäcen Graf Podstatzky-Liechtenstein kennen und förderte nunmehr sein Talent. Nachdem Laub im Prager Konservatorium studiert, unternahm er mehrere Reisen, die ihn auch zu Berlioz nach Paris führten. 1856 nahm er die Stelle eines Lehrers am Sternschen Konservatorium in Berlin an, und wurde im selben Jahre zum königl. Kammervirtuosen und Konzertmeister der Hofkapelle ernannt, welche Stellung er 1864 aufgab. Nach 2jährigen Kunstreisen wurde er nach Moskau als Professor an dem dortigen Konservatorium und Primgeiger der Musikgesellschaft berufen. Das rauhe Klima schadete aber seiner Gesundheit, er verliess 1874 Russland und ging nach Bozen, wo er schon 1875 starb. Hofrat Hanslick charakterisiert Laub mit den Worten: «An Kraft und Grösse des Tones, an Feuer und Vehemenz des Vortrages, wenn auch nicht immer an Reinheit des Stiles und Feinheit der Empfindung, steht Laub in der Reihe der ersten Virtuosen obenan». Von seinen wenigen, übrigens sehr guten Kompositionen wird eine Polonaise sehr häufig gespielt.

Von weittragendster Bedeutung war Ludwig Spohr, der mit Recht als das Haupt der deutschen Violinschule bezeichnet wird. 1784 zu Braunschweig als Sohn eines Arztes geboren, erhielt er schon im Elternhause die beste Anregung zum Studium der Musik, da diese Kunst daselbst mit besonderer Vorliebe ausgeübt wurde. Bei verschiedenen Meistern in Seesen und Braunschweig ausgebildet, konnte Spohr schon im 12. Lebensjahre ein Konzert eigener Komposition bei Hof spielen. Vom Jahre 1798 an gab er in verschiedenen Städten Deutschlands und Russlands Konzerte, liess sich 1813—16 im Theater an der Wien als Kapellmeister engagieren, ging dann nach Italien, wo er mit Paganini um die Wette spielte, war darnach kurze Zeit Kapellmeister des Frankfurter Stadttheaters, lebte die folgenden Jahre wieder auf Konzertreisen, überall die grössten Triumphe feiernd und liess sich endlich dauernd in Kassel nieder, wo er die Stelle eines Hofkapellmeisters bekleidete. 1857 brach er sich den Arm, musste

das Violinspiel aufgeben und starb 1859. Spohr war unter den Violinspielern, wie sich ein Kritiker anlässlich eines 1812 in Wien gegebenen Konzertes ausdrückte, im Angenehmen und Zarten «die Nachtigall unter allen jetzt lebenden Violinspielern». Es ist kaum möglich, ein Adagio mit mehr Zartheit und doch so deutlich, verbunden mit dem geläutertsten Geschmack, vorzutragen. Aber weit bedeutender war Spohr als Komponist und auf diesem Gebiete wieder speziell für die Violine. Hofrat Hanslick bemerkt hier: «Spohr zählt zu den wenigen ausgeprägten, unverkennbaren Individualitäten der modernen Instrumentalmusik; sagt er uns auch oft dasselbe wieder, so sind es doch immer seine eigenen Gedanken und seine eigenen Worte. Hört man Spohr unter dem Bogen Joachims, also in reinster Verklärung, so erkennt man überdies manchen früher nicht beachteten Zug von Meisterschaft und macht sich klar, was den Mann hochstellte und noch heute neben Moderneren hochstellt. So vermag denn Spohr das Beste hervorzulocken, was wir besitzen: «unsere alten Gedanken und unsere jungen Gefühle». Als seine Violinschule 1832 erschien, wurde sie sogleich von allen Geigern Europa's als das hervorragendste Werk in seiner Art anerkannt, und ist auch bis auf unsere Zeit unerreicht und unübertroffen geblieben. Seine in dem Werke zum Ausdruck kommende Absicht, dass der Geschmack und die ästhetische Vortragsweise in gleichem Schritt mit der Ausbildung des Mechanismus gehen sollte, ist die heute noch geltende, und diese Methode hat schon die schönsten Früchte gezeitigt. Aber es wäre ungerecht, Spohr nur als Violinvirtuosen und Violinpädagogen zu beleuchten, er verdient auch volle Beachtung als Komponist der acht Opern: «Faust», «Jessonda», «Zenaire u. Agar», «Der Zweikampf», «Der Berggeist», «Pietro», «Die Kreuzfahrer» und der «Alchymst», in welchen er zwar nicht die geniale volkstümliche Ursprünglichkeit und den musikalischen Gedankenreichtum Webers und auch nicht die dramatische Kraft Marschner's erreichte, aber in seinen Werken doch als der dritte im Bunde der Alt-Romantiker genannt werden muss. Treffend hat Richard Wagner den Meister Spohr charakterisiert: «Fast gleichzeitig starben mir zwei würdige hochverehrte Greise. Der Verlust des einen traf die ganze musikalische Welt, die den Tod Ludwig Spohr's betrauert: ihr überlasse ich's zu ermessen, welch' reiche Kraft, welch' edle Produktivität mit des Meisters Heimgange aus dem Leben schied. Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der letzte aus der Reihe jener echten, ernsten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der strahlenden Sonne Mozart unmittelbar beleuchtet

ward und die mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Vestalinnen die ihnen anvertraute Flamme, pflegten und gegen alle Stürme und Winde des Lebens auf keuschem Herde bewahrten. Dieses schöne Amt erhielt den Menschen in Spohr rein und edel, und wenn es gilt, mit einem Zuge das zu bezeichnen, was aus Spohr so unauslöschlich eindrucksvoll zu mir sprach, so nenne ich es, wenn ich sage: er war ein ernster, redlicher Meister seiner Kunst und seine schönste Erquickung quoll aus der Kraft seines Glaubens. Und dieser ernste Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit; was ihm durchaus unverständlich blieb, liess er als ihm fremd abseits liegen, ohne es anzufeinden und zu verfolgen: dies war seine ihm oft nachgesagte Kälte und Schroffheit! Was ihm dagegen verständlich wurde — und ein tiefes feines Gefühl war dem Schöpfer der «Jessonda» wohl zuzutrauen — das liebte und schützte er unumwunden und eifrig, sobald er eines in ihm erkannte: Ernst, Ernst mit der Kunst! Und hierin lag das Band, das ihn noch im hohen Alter an das neue Kunststreben knüpfte: er konnte ihm endlich fremd werden, nie aber feind. — Ehre unserm Spohr! Verehrung seinem Andenken! Treue Pflege seinem edlen Beispiele!«

Kassel wurde nun durch Spohr die reine Pflegestätte für Violinspieler und gingen aus derselben Hubert Ries, Ferdinand David, Molique und August Kömpel hervor. Der Erstgenannte, dessen Bruder Ferd. Ries als der einzige Schüler Beethovens bekannt wurde, war 1802 zu Bonn geboren und studierte bei Spohr und Hauptmann in Kassel. Seit dem Jahre 1824 wirkte er als Konzertmeister, vorzüglicher Quartettspieler und Lehrer in Berlin. Bedeutender war Ferdinand David, 1810 zu Hamburg geboren, durch Spohr zu einem der grössten Violinvirtuosen der Gegenwart gebildet. Nach sehr erfolgreichen Konzertreisen durch Deutschland und Russland liess er sich 1836 als Konzertmeister in Leipzig nieder und wirkte hier in der erfreulichsten und fruchtbringendsten Weise bis zu seinem 1873 erfolgten Tode. Wilhelm Molique, 1802 zu Nürnberg geboren, zuerst durch Vermittlung König Maximilian's I. bei Rovelli in München studierend, dann aber bei Spohr ausgebildet, gehörte durch seine ausserordentliche Technik und seinen grossen und seelenvollen Ton zu den bedeutendsten Künstlern auf diesem Gebiete. 1826 trat er als Musikdirektor in die Stuttgarter Hofkapelle ein, lebte von 1849 an zehn Jahre in London, kehrte erst 1866 wieder nach Deutschland zurück, wo er in Cannstadt bei Stuttgart einen Besitz ankaufte und 1869 daselbst starb.

Auch als Komponist stand er in seinen Werken auf klassischem Boden und verdienen besonders die Violinkonzerte und die 3 Sonaten für Violine hervorgehoben zu werden.

Ein Schüler Davids war der 1846 zu Usingen als Sohn des bekannten Rheingauer Weinproduzenten geborene August Wilhelmj. Frühzeitig verriet schon der Knabe musikalisches Talent, so dass ihm Henriette Sontag die glänzendste Zukunft voraussagte. Auch Liszt sagte, als er ihn das erste Mal hörte, dass er eine ganz entschiedene Begabung besässe und führte ihn persönlich zu Ferd. David, der, wie schon erwähnt, nunmehr sein Lehrer wurde. 1861 begann Wilhelmj seine öffentliche Wirksamkeit, indem er in einem Leipziger Gewandhauskonzerte auftrat. Seit dieser Zeit hat er wohl die ganze Welt bereist, denn er unternahm sogar 1882 eine Tournée durch Südamerika, Australien, China, Indien etc. Wilhelmj verdient wohl in Bezug auf Meisterschaft in der Technik, Reinheit und Wärme des Tones einer der vollendetsten Violinvirtuosen genannt zu werden. Auch seine Kompositionen, darunter einige treffliche Transkriptionen von Werken Bach's, Chopins, seines Lieblings Wagner u. s. w. werden sehr geschätzt und gern gespielt.

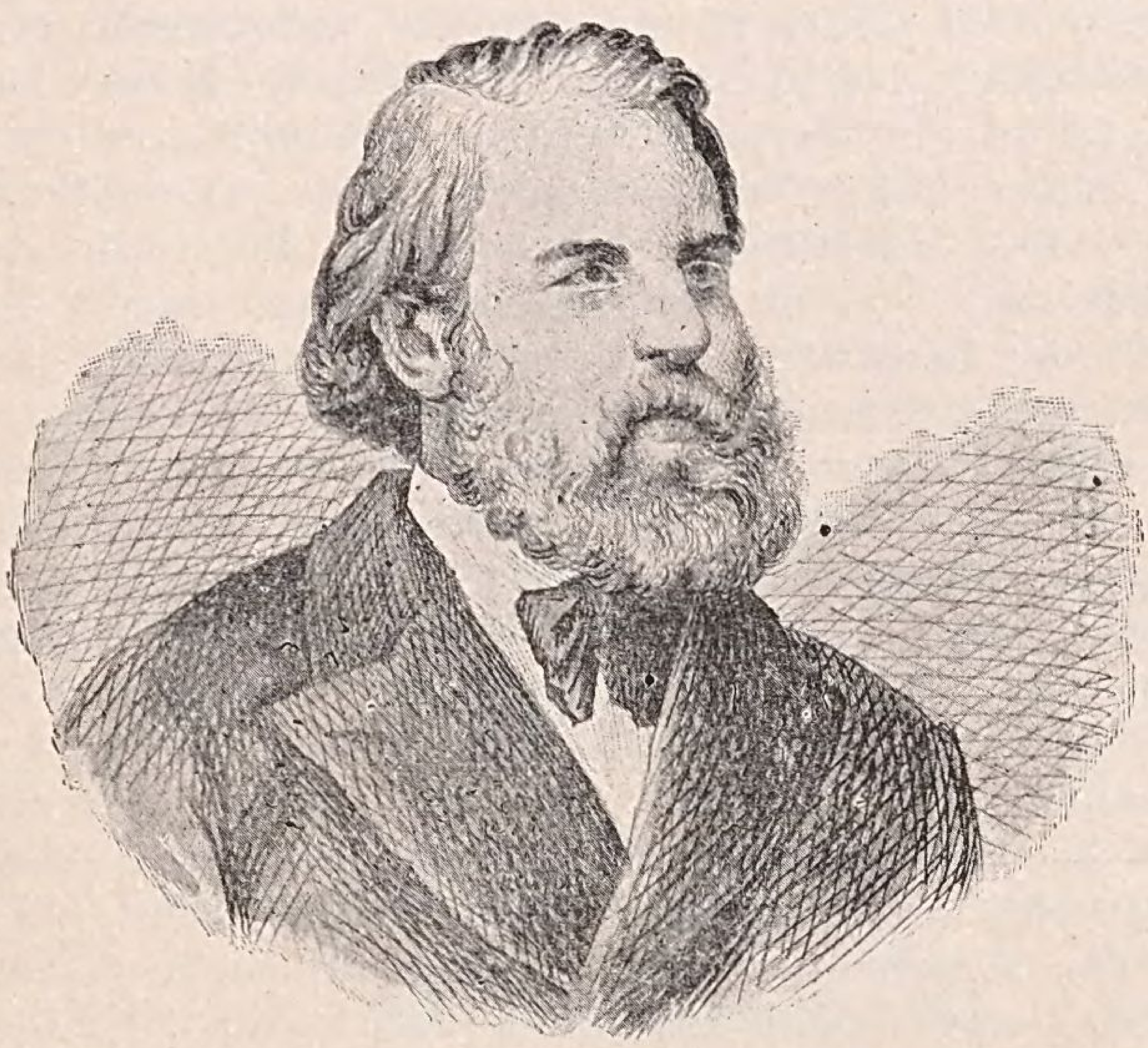
Neben Kassel muss Wien als eine sehr hervorragende Bildungsstätte für Violinspieler genannt werden, und darf Leopold Mozart, der Vater des im 8. Kapitel eingehend gewürdigten Tonkünstlers den Ruhm für sich beanspruchen, als der Begründer derselben zu gelten. Seine 1756 zu Augsburg erschienene Violinschule genoss europäischen Ruf und war die Grundlage des österreichischen Violinspieles. Der erste der Wiener Virtuosen war Ignaz ~~Schuppenzipf,~~ 1776 zu Wien geboren, Gründer der Soiréen für Quartettmusik, in welchen er besonders als Interpret Beethovens berühmt wurde, später Mitglied der Privatkapelle des Fürsten Rasumowsky, gestorben 1830 zu Wien. Sein Schüler Mayseder, geboren 1789 zu Wien, gestorben 1863, war der Lehrer einer Reihe von hervorragenden Violinspielern, von welchen wir H. W. Ernst, Joseph Böhm und Jakob Dout besonders hervorheben müssen. Der Erstgenannte, 1814 zu Brünn geboren, begann schon 1830 seine Reisen, welche ihn durch ganz Europa führten und ihm als glänzenden Virtuosen wie als trefflichen Komponisten einen Namen machten. Seit 1844 in London ansässig, starb er 1865, mehrere Jahre durch ein Rückenmarksleiden an der Ausübung seiner Kunst gehindert. Joseph Böhm wurde 1795 zu Pest geboren und trat schon im 8. Lebensjahre öffentlich auf. Nach einer Kunstreise durch Italien und Deutschland wurde er 1819

Professor am Wiener Konservatorium und Mitglied der Hofkapelle. Nach einer an bedeutenden Erfolgen unendlich reichen Lehrthätigkeit starb Böhm im Jahre 1876. Der Dritte der Genannten, Jakob Dout, geboren 1815 zu Wien, hat sich durch seine Lehrthätigkeit und seine ausgezeichneten theoretischen Werke einen hervorragenden Namen gemacht und starb 1888.

Als Schüler Böhms verdienen hier genannt zu werden Joseph Joachim und Rappoldi. Der bedeutendere von beiden ist unstreitig Joseph Joachim, 1831 zu Kittsen bei Pressburg in Ungarn als Sohn eines armen Lehrers geboren. Nach seinen Studien am Wiener Konservatorium trat er schon 1843 in Leipzig auf und wurde nun von Mendelssohn zu Ferdinand David gebracht, der ihn in seiner weiteren Ausbildung leitete. Im nächsten Jahre begleitete er Mendelssohn nach London, konzertierte daselbst unter grossem Beifall, und seit dieser Zeit ist sein ganzes Leben nichts als eine ununterbrochene Reihe von Triumphen und Auszeichnungen aller Art. Bis 1850 Lehrer am Konservatorium in Leipzig, wurde er in diesem Jahre von Liszt als Hofkonzertmeister nach Weimar berufen, siedelte 1854 nach Hannover über und machte sich endlich 1866 in Berlin ansässig, woselbst er als Professor, Mitglied im Senat der königlichen Akademie und Direktor der königlichen Hochschule für Musik heute noch in voller Rüstigkeit wirkt. Anna Morsch *) schreibt anlässlich seines 60. Geburtsfestes: «Er hat das denkbar Höchste, den Gipfelpunkt der Meisterschaft erreicht. Noch ist es keinem Zeitgenossen, so gross veranlagte Künstler auch neben ihm stehen — wir nennen nur Wilhelmj und Sarasate — gelungen, ihn zu überflügeln und wenn auf dem Gebiete der neuesten Litteratur vielleicht ebenbürtig, so steht er im Vortrage der klassischen Meister noch immer auf unerreichter Höhe. Seine Technik ist allen Anforderungen gerecht. . . . Neben allem Künstlertum, trotz aller, zahlloser Auszeichnungen und Würden, trotz der glühenden Verehrung, den überschwänglichsten Huldigungen, die ihn täglich überströmen, bleibt er sich immer gleich in seiner liebenswürdigen schlichten Bescheidenheit, seinem einfachen, sympathischen Wesen, seiner edlen Menschengrösse, die fern von aller Habsucht, allem Ehrgeiz, in rührender Treue und Selbstlosigkeit, in steter Opferbereitschaft für seine ärmeren Kollegen, in freudiger Anerkennung der Verdienste anderer, in unverbrüchlicher Treue gegen die einmal erwählten Freunde, still und unentwegt seinen Lebenspfad gewandelt ist —, ein leuchtendes

*) Neue Zeitschrift für Musik Nr. 45, 1891.

Vorbild für seine Mitmenschen, ein Priester des Schönen, des Wahren und des Guten!» Und Kalbeck sagt in seiner so bilderreichen und treffenden Weise: «Sein Spiel ist wie eine aufgeschlagene Partitur, die zauberhaft zu tönen anfängt und zu lieblichen Ohren spricht, während sie sonst nur von Geist zu Geist redet. Da hören wir nicht mehr einen Virtuosen, der uns Bach, Beethoven oder Brahms vorträgt, sondern wir hören Bach, Beethoven und Brahms selbst. Unterschiede in Anschauung und Auffassung kann es hierbei für diejenigen, welche Ohren haben, zu hören, ferner nicht geben, sondern alles erscheint so, wie es war, wie es ist und ewig sein wird.» Eduard Rappoldi ist 1839 zu Wien



Joseph Joachim.

geboren und darf wohl auch durch seine eminente Technik und seinen edlen Vortrag zu den besten Violinvirtuosen der Gegenwart gezählt werden. 1854—61 Mitglied des Wiener Hofopernorchesters, bis 1866 Konzertmeister in Rotterdam, bis 1870 Operndirigent in Lübeck, wurde er 1871 als Professor an die königliche Hochschule in Berlin berufen und wirkt endlich seit 1877 als Konzertmeister in Dresden. Ein Schüler Jakob Dout's ist Leopold Auer, geboren 1845 zu Vessprem in Ungarn, seit 1863 Konzertmeister in Düsseldorf, dann in Hamburg, und nach einigen Konzertreisen als Soloviolinist an die kaiserliche Kapelle in Petersburg berufen,

woselbst er, der seines schönen und seelenvollen Tones und seiner ausserordentlichen Fertigkeit wegen zu den Violinspielern ersten Ranges gehört, erst vor kurzer Zeit starb.

Von Künstlern, welche uns das Ausland brachte, ist der 1810 zu Bergen in Norwegen geborene Bornemann Ole-Bull entschieden der merkwürdigste. Autodidaktisch das Violinspiel erlernend, hat er das halbe Erdenrund konzertierend bereist, «als Kosmopolit mit geniessendem Verständnisse die Eigenart der fremden Völker, mit denen er unausgesetzt in Berührung kam, erfasst und blieb, sich deren musikalische Grundmotive rasch assimilierend, doch dabei ein urwüchsiger Gebirgssohn, ein begeisterter norwegischer Patriot». Das ihm in reichen Mcngen zufliessende Gold verstand er nicht zu erhalten und in seiner Künstlercaprice verausgabte er einmal 100000 Dollars zum Ankauf von fruchtbarem Boden für seine Landsleute in den Vereinigten Staaten, während er ein andermal in seiner Vaterstadt ein prächtiges Nationaltheater errichtete. Als Künstler war er, wie ein Biograph sagt, ein Selfemademann, der die Bahnen keiner Schule schritt, sondern im Bann der Inspiration sich stets ganz eigenartig gab. Das Elementare, Grossartige seines musikalischen Wesens stempelt ihn zu einem Unikum und erklärt auch den Zauber, mit der er zwei Hemisphären berückte. Polen lieferte ebenfalls einen der bedeutendsten Violinvirtuosen in dem 1835 zu Lublin geborenen Henry Wieniawsky, welcher im Konservatorium zu Paris ausgebildet, nach mehrjährigem Herumreisen in ganz Europa 1860 Solovirtucs des Kaisers von Russland wurde, diese Stellung 1872 verliess, und nach einer mit Anton Rubinstein durch Kalifornien unternommenen Tournée Professor am Brüsseler Konservatorium wurde, im Jahre 1877 aber wieder den Wanderstab ergriff und unerklärlicher Weise aller Mittel bar, im Hospitale zu Moskau 1880 starb. Einige seiner Kompositionen, die Legende und die Polonaise, werden oft und gern gespielt. In Spanien, zu Pampeluna, und zwar 1844 ist Pablo de Sarasate geboren. Als zehnjähriger Knabe spielte er am spanischen Königshofe und wurde dafür mit einer echten Amatigeige im Wert von 25000 Francs belohnt. Seit 1876 im Pariser Konservatorium studierend, machte er 1877 seine erste Reise durch Deutschland; dieselbe glich einem Triumphzug, wie er wohl selten einem Künstler beschieden ist. Bei Sarasate besticht hauptsächlich die enorme Technik, der grosse Ton und das südländische Feuer. Eine der herrlichsten Künstlererscheinungen der Gegenwart ist der 1857 zu Lüttich in Belgien geborene Cesare Thomson, der bei Léonard in Paris ausgebildet, seit 1882 Professor am Kon-

servatorium in Lüttich ist und einen grossen, dabei edlen und weichen Ton, eine unfehlbare Technik besitzt und mit Recht der «Paganini der Gegenwart» genannt wird.

3. Die Virtuosen des Klaviers.

Wir haben in den einzelnen Kapiteln, in welchen der Lebenslauf der Meister Ph. E. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Schumann und Mendelssohn dargestellt wurde, auf den Einfluss hingewiesen, welchen dieselben als Komponisten und auch als Virtuosen auf das Klavier ausgeübt haben. Warum das Klavier eine so weite und allgemeine Verbreitung gefunden hat, sagt wohl Liszt am besten in den Worten: «Vielleicht täuscht mich der geheimnisvolle Zug, der mich an das Klavier fesselt; aber ich halte es für sehr wichtig. Es nimmt meiner Ansicht nach die erste Stelle in der Hierarchie der Instrumente ein, es wird am häufigsten gepflegt und ist am weitesten verbreitet. Diese Wichtigkeit und Popularität verdankt es der harmonischen Macht, welche es ausschliesslich besitzt, und infolge deren es auch die Fähigkeit hat, die ganze Tonkunst in sich zusammenzufassen und zu konzentrieren. Im Umfange seiner sieben Oktaven umschliesst es den ganzen Umfang eines Orchesters, und die zehn Finger eines Menschen genügen, um die Harmonien wiederzugeben, welche durch den Verein von Hunderten von Musizierenden hervorgebracht werden».

Als die Begründer des modernen Klavierspieles und als diejenigen, welche zuerst damit öffentlich hervortraten, müssen Muzio Clementi, J. B. Cramer und Karl Czerny hervorgehoben werden. Der Erstgenannte wurde 1752 zu Rom als Sohn eines Silberarbeiters geboren und war schon in frühester Jugend in der Musik unterrichtet worden. Zuerst Orchesterdirigent der italienischen Oper in London, widmete er sich erst vom Jahre 1780 gänzlich dem Klavierspiele und bestand im folgenden Jahre zu Wien einen Klavierwettstreit mit Mozart sehr ehrenvoll, indem er als der technisch Fertigere, Mozart aber der tiefer Empfindende bezeichnet wurde. Darauf begab er sich nach London, wo er sich vollständig dem Unterrichte widmete und erst 1802 wieder eine Konzertreise antrat, auf der er Wien, Berlin, Paris und Petersburg besuchte und auch seine Sehnsucht nach seiner Heimat Italien befriedigte. 1810 kehrte er nach London zurück, wo er sich ausschliesslich dem Unterrichte und der Komposition

widmete und 1832 hochbetagt starb. Sein bedeutendstes Werk ist der «Gradus ad Parnassum», dessen musikalischer Gehalt und unerschöpfliche Verwendbarkeit heute noch anerkannt wird. Einer der ersten und trefflichsten Klaviervirtuosen war auch Johann Bapt. Cramer, 1771 zu Mannheim geboren, einer deutschen angesehenen Musikerfamilie entstammend. Bei Clementi ausgebildet, unternahm er schon 1788 seine erste Konzertreise nach Deutschland und Österreich. In Wien trat er zu Haydn in ein inniges Freundschaftsverhältnis. Er lebte dann, teils konzertierend, teils Unterricht erteilend, in London und Paris und starb im Jahre 1858. Als Virtuose war er sehr bedeutend und wurde sein bewunderungswürdiges a vista Spiel und seine freien Phantasien besonders angestaunt. Von seinen Kompositionen sind namentlich die «Etüden» in unzähligen Auflagen auf dem ganzen Erdball verbreitet. — Der Dritte endlich, Karl Czerny, ist 1791 in Wien geboren, im Klavierspiel von seinem Vater, in der Komposition von Beethoven unterrichtet. Schon im Alter von 14 Jahren Unterricht erteilend, erlangte er auf diesem Gebiete einen Weltruf und zählen zu seinen Schülerinnen und Schülern die Königin Viktoria von England, Franz Liszt, Döhler, Thalberg und Jaëll. Kunstreisen unternahm Czerny nicht, er widmete sich vollständig seiner pädagogischen Thätigkeit und benützte die freie Zeit zu Kompositionen, aus denen «Die Schule der Geläufigkeit» und die Neuausgabe von Bach's «Wohltemperierten Klavier» besonders hervorragen. Er starb, ein ziemlich bedeutendes Vermögen hinterlassend, im Jahre 1857 zu Wien. Einer unserer geachtetsten und besten Wiener Musikschriftsteller, Eusebius Mandyczewski,*) sagt: «Er hat, in seltener Art, die Grundelemente des Klavierspieles erfasst und klargelegt. Zu ihm müssen wir in die Schule gehen, wenn wir ein solides, tüchtiges Klavierspiel, wenn wir die wirkliche Beherrschung der Klaviatur kennen lernen oder erlangen wollen. Nicht ohne Grund ist er als Klavierpädagoge eine Berühmtheit sondergleichen. In seinen zahlreichen Unterrichtswerken führt er uns durch alle Stufen des Klavierspieles, einen zielbewussten, sicheren, in seinem erfahrungsreichen Leben oft erprobten Weg, auf welchem kein technisches Geheimnis unenthüllt bleibt. Sein scharfes und geübtes Auge hat alle Kombinationen erschaut, welche der Mechanismus der Klaviatur in seinem Zusammentreffen mit der natürlichen Gestaltung der menschlichen Hand ergiebt. Und wenn er uns auf die wahre

*) Karl Czerny, ein Versuch einer richtigen Würdigung. Deutsche Kunst- und Musikzeitung 1881, Wien.

Höhe technischer Vollendung gebracht hat, zeigt er uns, als ein echter Lehrer der Kunst, auch den Weg, die Technik des Spieles als Mittel für künstlerischen Ausdruck zu verwenden; er zeigt uns die reiche Litteratur seines Instrumentes und unterweist uns in der Vortragsweise der Werke der hervorragendsten Meister. Wenn Mozart der Begründer der «Wiener Klavierschule» genannt wird, so ist Czerny der Mann gewesen, der sie auf die höchste Stufe der Vollendung gebracht und ihr einen Weltruf verschafft hat».

Einer der bedeutendsten Schüler Clementis war der 1782 zu Dublin geborene John Field. Von seinem Grossvater, einem Organisten in den Anfangsgründen der Musik unterrichtet, kam er später zu Clementi, dessen Lieblingsschüler und Reisebegleiter er wurde. Als Field mit Clementi in Paris erschien, erregte ersterer durch den Vortrag Bach'scher Fugen gerechtes Aufsehen. Field hat wohl die ganze zivilisierte Welt bereist, in Deutschland und Österreich, Frankreich und Italien, in der Schweiz und in England, endlich in Russland, wo er eine Zeit lang ansässig war und sich auch verheiratete, fand er vermöge seiner erstaunlichen Fingerfertigkeit, seines freien und natürlichen Vortrages, seiner eigenartigen, aber genialen Kompositionen ungeteilten Beifall, aber die Anstrengungen des beständigen Umherreisens und eine sehr ausschweifende und unmässige Lebensweise untergruben seine Gesundheit, und er starb nach einjährigem Siechtum im Jahre 1837 in Moskau. Von seinen Kompositionen sind die kleineren Formen des Klaviersatzes, besonders die 18 Nocturnos weltbekannt, sie werden heute noch gerne gespielt, während er in seinen grösseren Kompositionen, in den Konzerten und Sonaten eine Flüchtigkeit und Sorglosigkeit in der Durchführung der manchmal sehr schönen Motive verrät, so dass dieselben heute nahezu vergessen sind.

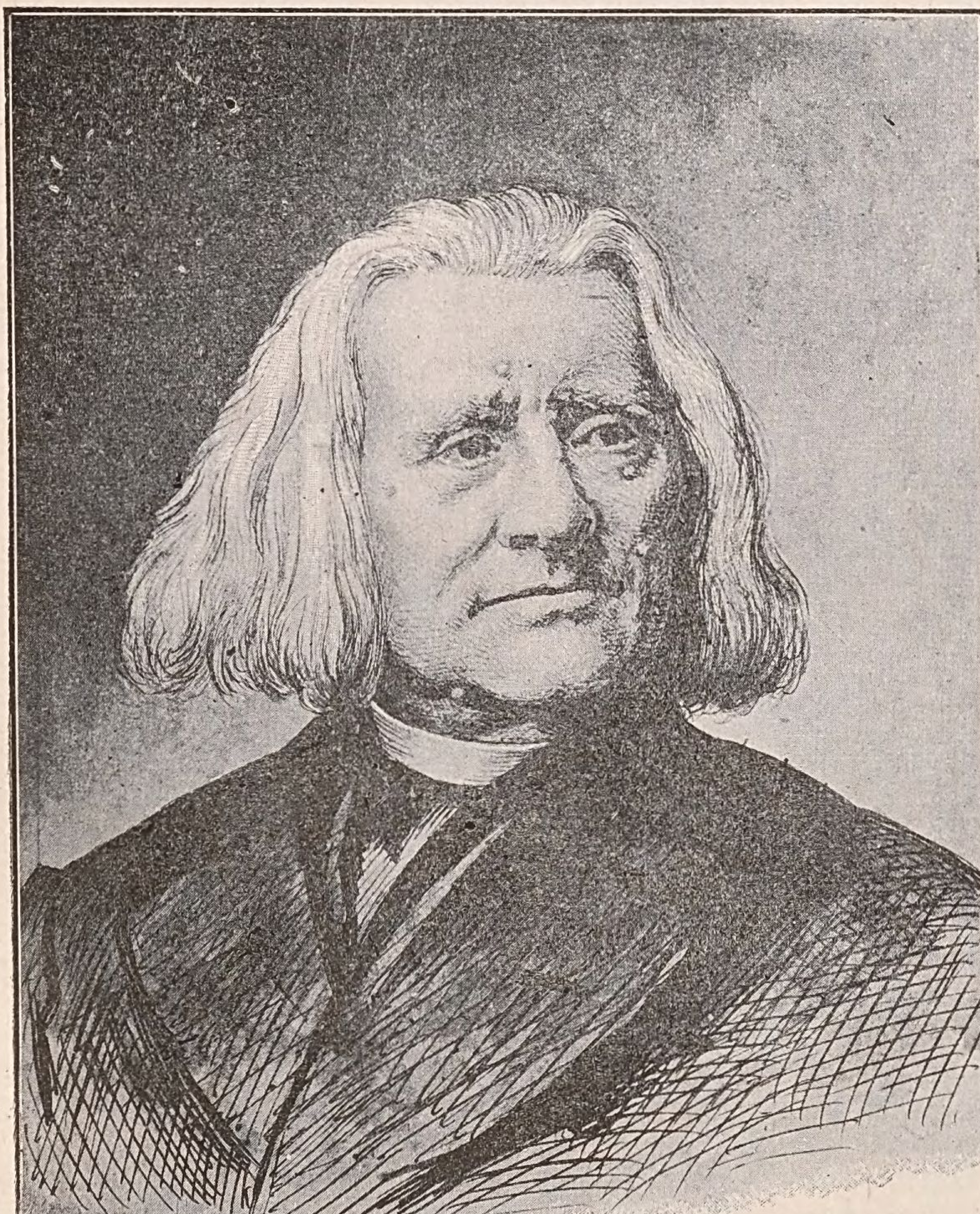
Bevor wir auf die weltberühmten und eine ganze neue Richtung vertretenden Schüler Czerny's übergehen, wollen wir noch bei dem Pianisten Dussek, Ludwig Berger, J. N. Hummel, Bertini, Kalkbrenner, Moscheles, Herz, Dreyschock und Haller ein wenig verweilen. Johann Ludwig Dussek, 1761 zu Czaslau in Böhmen geboren, ist heute nur mehr wenig bekannt, obgleich er ein ausgezeichneter Virtuose war. Er lebte abwechselnd in Deutschland, England, Russland und Frankreich, überall konzertierend und auch als Komponist geschätzt. Er starb 1812 zu St. Germain en Laye in Frankreich. Der Zweitgenannte, 1777 zu Berlin geboren, wurde bereits als Lehrer Mendelssohns genannt und war

ebenfalls trefflicher Klavierspieler. Über denselben, welcher 1839 plötzlich verschied, schrieb Schumann: «L. Berger gebührt neben den klassischen Meistern der letzten Epoche eine Ehrenstelle. L. Berger's erstes Vorbild war offenbar Mozart selbst, das nur erst später durch Mozart's Erscheinen etwas in den Hintergrund getreten sein mochte. Auf seinen Klavierstil insbesondere hatte ausserdem Clementi, L. Berger's erster Lehrer, dann auch Field, sein Mitschüler, Einfluss gehabt. Erinnerungen an diese seine Meister und Freunde finden sich überall. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, als ob L. Berger ein Nachahmer dieser gewesen. Im Gegenteil, was geniale Schöpferkraft anlangt, steht er sowohl über Clementi, als über Field und bewies es namentlich im Liede, in dem er ganz ohne Vorbild arbeitete, dessen Grenzen er weit über die damals konventionellen hinansrückte». Johann Nep. Hummel war 1778 zu Pressburg in Ungarn geboren, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater und als ihn Mozart spielen hörte, war er über dessen Talent so entzückt, dass er ihn zwei Jahre unterrichtete. Nach einer sehr erfolgreichen Konzertreise durch Norddeutschland studierte er bei Haydn, Salieri und Albrechtsberger Komposition, wurde 1803 Kapellmeister beim Fürsten Esterhazy, lebte 1811—16 als hochgefeierter Lehrer in Wien, ging dann als Kapellmeister nach Stuttgart und 1820 nach Weimar, von wo er die glänzendsten Konzerttournéen unternahm, und als Lehrer wie als Komponist gleich vergöttert, 1837 starb. Seine hauptsächlichste Kraft lag in einer korrekten, klaren und harmonischen Vortragsart, und er vereinigte hier die Vorzüge Clementi's und Cramers im schönsten Ebenmasse. Besonders hervorragend war auch sein Improvisationstalent, welches bisher noch von keinem Nachfolger übertroffen worden sein soll. Henri Bertini, 1798 zu London geboren, war ebenfalls als Klaviervirtuose, Lehrer und Komponist geschätzt, und seine Studienwerke sind heute noch im Gebrauche. Er starb 1876 auf seinem Besitz zu Grenoble. Friedrich Wilhelm Kalkbrenner, geb. 1788 in Berlin als Sohn des Musikschriftstellers und Opernkomponisten Christian Kalkbrenner, darf wohl auch als Mitbegründer des modernen Virtuosentums angesehen werden; er vereinigte die schöne Vortragsweise Clementi's mit der Leichtigkeit und Anmut Hummels. Er starb, als Lehrer wie als Pianist hochgeschätzt, zu Enghien bei Paris. Ignaz Moscheles, 1794 als Sohn eines vermögenden Kaufmannes in Prag geboren, studierte daselbst bei Dionys Weber und trat schon im 14. Lebensjahre öffentlich auf. In Wien setzte er den Unterricht bei Albrechtsberger und Salieri fort,

trat mit Beethoven, Meyerbeer und Hummel in freundschaftliche Beziehungen, und als er sich 1825 nach Leipzig wandte, wurde er mit Mendelssohn bekannt, und auch als letzterer das Konservatorium gründete, als Professor des höheren Klavierspieles engagiert. Schumann schreibt über ihn: «Moscheles, der anfangs der seichten Virtuosität huldigte, nahm später einen höheren, kräftigeren Flug; er blieb zwar mit Brillanten nicht zurück, nur stellte er sie, seiner Bildung gemäss, feiner geschliffen zur Schau». Er starb hochbetagt im Jahre 1870. Ein gefeierter und seinerzeit auch sehr beliebter Virtuose war der 1806 zu Wien geborene Henri Herz, bei Hünten in Koblenz und am Pariser Konservatorium ausgebildet. — Von Alexander Dreyschock, 1818 zu Zack in Böhmen geboren, bei Tomascheck in Prag ausgebildet, sagte J. B. Cramer: «Dreyschock hat keine linke Hand, sondern zwei rechte Hände». Seine Technik war staunenswert und erfordern auch alle seine Kompositionen eine vollständig ausgebildete Handfertigkeit. 1862 wurde er als Professor an das neu gegründete Konservatorium in Petersburg berufen, aber des rauhe Klima wirkte auf ihn so nachteilig ein, dass er Russland verlassen musste und 1869 in Venedig starb. Steffen Heller endlich, 1813 zu Pest in Ungarn geboren, seit 1833 in Paris ansässig und daselbst auch 1888 gestorben, zwar leider ein viel zu wenig geschätzter Virtuose und Komponist. In letzterer Eigenschaft charakterisiert ihn Louis Köhler am treffendsten, indem er ihn den «Adalbert Stifter» des Klaviers nennt. Und Arthur Niggli*) sagt dazu: «In der That berührt er sich mit den trefflichen Novellisten ebensosehr in der poetischen Feinheit der Gedanken und Empfindung, insbesondere der Wärme und Tiefe seines Naturgefühls, als in der liebevollen Sorgfalt und Eleganz der Faktur. Mit noch mehr Grund könnte man Heller als den musikalischen Teniers bezeichnen, wie er denn selbst einem seiner geistreichen Präludien (op. 81 No. 3) die Überschrift beigefügt hat: «Etwas im Genre Teniers». Zeigen doch die Heller'schen Genrebilder in Tönen eine ähnliche Leuchtkraft des Kolorits, dasselbe stimmungsvolle Helldunkel, wie die Gemälde des niederländischen Meisters und korrespondieren mit letzteren vielfach auch in ihrem humoristisch gefärbten Grundton, wobei es bei unserem Künstler freilich nie so bauernhaft toll und ausgelassen zugeht, wie auf jenen unmittelbar dem Leben entnommenen Kirmessszenen des Berühmten«. Heinrich Heine sagt endlich: «Er ist ein wahrer Künstler ohne Affektation, ohne Übertreibung, romantischer Sinn in klassischer Form».

*) Hamburger Signale, V. Jahrgang Nr. 1.

Unter den Virtuosen, welche aus der Schule Czerny's hervorgingen, ragt Franz Liszt um Turmeshöhe über alle anderen hervor. 1811 zu Raidny bei Ödenburg in Ungarn geboren als Sohn eines musikliebenden fürstlich Esterhazy'schen Gutsverwalters, hatte er bei seinem ersten Auftreten im Alter von 6 Jahren einen solchen Erfolg, dass ihm einige Magnaten auf die Dauer von sechs Jahren ein Stipendium von 600 F. pro anno zusicherten, damit er in Wien bei Czerny und Salieri studieren könne. Nach anderthalbjährigem Studium trat er wieder mit dem glänzendsten Erfolg vor das Publikum, und von da an war sein ganzes, 1886 beschlossenes Leben nichts als eine fortgesetzte Reihe der grössten Huldigungen und Triumphe, welche ihm in ganz Europa entgegengebracht wurden. Wilhelm Tappert schreibt einmal: «Franz Liszt, der Pianist κατ' ἐξοχήν dessen erlauchter Name für alle Zeiten mit dem Klavier unauslöschlich verknüpft ist, vereinigt als universeller Geist alle Richtungen und Stilarten in sich, wenngleich er auf seinen Eroberungszügen es nicht verschmähen durfte, auch auf dem Altare der Brillanz zu opfern.» Berlioz nannte Franz Liszt den «Virtuosen der Zukunft», da er eine Virtuosenschule begründete, welche die Gegenwart ebenso wie die ganze Zukunft beherrscht. Liszt war es, welcher im entgegengesetzten Sinne aller früheren Virtuosen die höchste Ausbildung der Technik nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel zum Zweck benützte, eine Richtung, der allerdings nicht alle seine Schüler willig Folge leisteten. Mit seinem, wie schon einmal erwähnt, von Paganini direkt beeinflussten Klavierspiel übte er eine ganz merkwürdige, einzig dastehende, beinahe beispiellos revolutionäre Wirkung aus. So elementar wie er, wirkte keiner der früheren und späteren Virtuosen. Schon die Übertragungen der mächtig auf ihn einwirkenden Symphonien und Ouvertüren von Berlioz, Beethoven und Weber auf das Klavier, wobei die Orchestereffekte in ungeahnter Art zur Geltung kamen, machten Aufsehen. Dann brachte er neue Regeln für das Klavierspiel, verwarf das seit Jahrzehnten Hergebrachte und wurde bei seinen Ideen allerdings auch durch die immer mehr vervollkommnete Kunst des Klavierbaues unterstützt. Der Musikschriftsteller Ehrlich sagt in einem interessanten Essay über die Frage: «Wie übt man am Klavier?» folgendes: «Die Anforderungen an einen modernen Pianisten sind in Hinblick auf die in Liszt's, Schumann's, Litolffs, Brahms und anderen Werken niedergelegten Aufgaben geradezu enorm. Es ist uns kein Studienwerk bekannt, welches gleich vom Anfang her darauf bedacht wäre,



Franz Liszt.

Finger und Hände — dazu auf möglichst kurzem Wege, wie eben alles in unserer Epoche des Dampfes und der Elektrizität — in der Weise auszubilden, um jenen Ansprüchen mit Sicherheit genügen zu können. Von Carl Philipp Emanuel Bach, der in seinem «Versuche über die wahre Art, Klavier zu spielen», das erste methodische Werk dieser Gattung schuf, über Türk, Clementi, Cramer, Hummel, Czerny weg bis auf Köhler sind sowohl erschöpfende, als auch spezielle Zweige der Technik allein behandelnde Werke wohl in genügend grosser Zahl erschienen, sie werden auch einen gewissen Wert behalten, denn sie haben ihrer Zeit genug gethan. Allein Liszt's beispiellose Leistungen machten eine gewissermassen neue Fundamentierung der Technik nötig, und da der Grossmeister seine Geheimnisse nur in persönlichem Unterrichte seinen Schülern mitteilte, müssen wir die bezüglichen Reproduktionen dieser letzteren eben für «Lisztisch» betrachten. Aber nicht nur als den grössten Virtuosen müssen wir Liszt bewundern, er fordert auch unsere Hochachtung durch seinen Herzensadel, der in ihm zur schönsten und herrlichsten Blüte entfaltet ist. Wenn Mendelssohn von Liszt sagte: «Ich habe keinen Musiker gesehen, dem so wie Liszt die musikalische Empfindung bis in die Fingerspitzen liefe und da ausströmte», so wird derjenige, der einmal berufen sein wird, sein Lebensbild für die Nachwelt aufzubewahren, mit Recht sagen können: «Ich habe keinen Künstler gesehen, dem so wie Liszt die menschliche Empfindung im Herzen sässe und von da ausströmte. Er besitzt durch und durch ein grosses menschliches Gefühl, das wohl nicht sobald seinesgleichen finden möchte». Er hat keine Nebenbuhlerschaft gefürchtet, und blieb die Devise seiner ganzen Künstlerlaufbahn immer der Satz: «Für sich nur das Notwendigste, für andere alles». So wie er die Schätze, die ihm von allen Seiten Europas zuströmten, mit der Uneigennützigkeit eines wahrhaft grossen und edlen Charakters von sich wies, so war er auch jederzeit bereit, einem aufstrebenden Talente den Weg zu bahnen, mit aller Energie für die Verwirklichung einer grossen Idee einzutreten oder ein Werk der Nächstenliebe zu thun. Er war im wahrsten Sinn des Wortes einer der edelsten Priester und Vorkämpfer unserer Kunst. Getreu seiner Devise: «Genie oblige» trat er mit Feuereifer für die Sache Wagner's ein, er erspielte enorme Summen zum Ausbau des Kölner Domes, des Bonner und des Wiener Beethoven-Denkmals und für durch Elementarereignisse verunglückte Mitmenschen. 1865 erhielt er vom Kardinal Hohenlohe in der vatikanischen

Kapelle die Weihe, die ihm den Rang eines Abbate verlieh, und zu der man später noch den eines Kanonikus hinzufügte. Als Komponist, speziell für das Klavier, verstand er es meisterhaft, die grössten Schwierigkeiten hineinzuarbeiten, aber er lieferte auch zahlreiche Orchester- und Chor-Kompositionen, und Hermann Kretzschmar *) giebt über dieselben wohl das treffendste Urteil, indem er sagt: «Ob jemand die Musik Liszt's für schön oder nicht schön hält, hängt bis zu einem hohen Grade von Geschmack und Begabung ab. Sie enthält Ideen, die an und für sich oder um ihrer Ausführung willen entschieden beanstandet werden müssen. Aber wer den ganz neuen Charakter ihrer Anlage und ihrer Ziele übersieht, giebt sich eine arge Blösse. Insbesondere hat Liszt dem Wörterbuch und der Grammatik des Chorsatzes eine Mannigfaltigkeit der Formen entnommen, wie sie uns sonst in einem und demselben Werke nicht zu begegnen pflegt. Unter diesen Formen sind alte, ganz alte, verschollene und entschieden moderne, selten oder nie gebrauchte neben den landläufigsten, einfache, unentwickelte, die auf der Grenze zwischen Sprechen und Singen stehen und höchst kunstvoll gebildete».

Von den anderen Schülern Czerny's sind noch zu nennen Thalberg, Döhler, Kullak und Jaeli. Thalberg, 1812 in Wien geboren, repräsentiert in der modernen Virtuosität das rein Mechanische. Louis Köhler sagt in einer Biographie dieses Künstlers: «Die neuen technischen Formen Thalbergs entsprangen aus einem Prinzip, welches überhanpt bei diesem Künstler das leitende ist: dem Streben nach rein materiellem Effekt. Um der Technik neue Mittel zu verschaffen, fügt es der Gang der Entwickelung immer, dass eine Zeitlang so äusserliche Prinzipien die hauptsächlich geltenden sind, während zugleich ein älteres Ideal sich in Ausläufern naturgemäss verlebt, oder auch ein neues seine Thätigkeit beginnt Thalberg kultivierte als neue Formen hauptsächlich Oktaven- und Griff-Staccatopassagen, dazu eine arpeggierte Umspielung der melodischen Motive und einen massigen Klaviersatz. Durch seine ausserordentlich fertige Technik und maschinenmässige Genauigkeit in der Ausführung, gepaart mit grosser Kraft, Elastizität und Eleganz brachte der Virtuose ungeheuere sinnliche Wirkungen hervor; er beutet die neuen klangvollen und starken Flügel sehr geschickt aus, indem er zu ihrer Mechanik einen Anschlag erfand, der so gut zu jenen passte, als ob das Instrument selber sich ihn gerade so erbeten hätte. Während bis Hummel und Moscheles mehr

*) Führer durch den Konzertsaal.

der leichte, zart-energische Anschlag geübt worden war, wie er fast durch alleinige Thätigkeit der Finger (vom Knöchelgelenke an) vollzogen werden konnte, so beteiligte bei Thalberg sich nun auch die Hand, beziehungsweise auch die Arme dabei, wodurch ein Druck und eine Wucht — die sanft oder stark wirken konnte — in den Anschlag kam, dass ein viel breiterer und damit plastischerer Ton erzielt werden musste. Der Künstler verstand dabei derart Mass zu halten, dass man wohl, bei grösster Kraft, niemals eine unästhetische Klangwirkung von ihm gehört haben wird». Thalberg, welcher die ganze Welt konzertierend bereiste, starb 1871. Theodor Döhler, 1814 von deutschen Eltern in Neapel geboren, wurde ebenfalls als Virtuose sehr gefeiert. 1846 wurde er, da er eine russische Gräfin heiratete, vom Herzog von Lucca in den Adelstand erhoben, und starb zehn Jahre später in Florenz. Ein ebenso berühmter Pianist als trefflicher Pädagoge war der 1818 zu Krotoschin in Posen geborene Dr. Theodor Kullak, vom kunstsinnigen Grafen Radziwill in den Stand gesetzt, seine musikalische Begabung auszunützen. Vom Jahre 1843 an in Berlin ansässig, daselbst als einer der beliebtesten Klavierlehrer thätig, 1846 zum Hofpianisten ernannt, gründete er 1850 mit A. B. Marx ein Konservatorium, aus dem später die «Neue Akademie der Tonkunst» entstand, welche heute einen Weltruf geniesst. Er starb 1882. Der im selben Jahre verstorbene Alfred Jaell endlich wurde 1832 in Triest geboren und bereiste als Pianist die ganze Welt, überall Triumphe für sein glänzendes Klavierspiel erntend.

Aus der grossen Reihe Liszt'scher Schüler heben wir hervor Bülow, Sophie Menter, Tausig, Stavenhagen und Sauer. Hans von Bülow wurde 1830 zu Dresden geboren. Im 9. Lebensjahre begann sich sein Musiktalent zu regen und wurde er bei Friedr. Wieck zuerst unterrichtet; aber er sollte die Musik nur zum Vergnügen studieren, da man ihn für die juristische Laufbahn bestimmt hatte. Die Musik, die ihm in Leipzig so reichlich geboten wurde, und die bei Moritz Hauptmann fortgesetzten Studien im Kontrapunkt veranlassten ihn nach langem Kampfe mit seiner Familie die Juristerei ganz aufzugeben und bei Liszt in Weimar Unterricht im Klavierspiel zu nehmen. Nun erst trat sein Talent mächtig hervor, schon 1853 konnte er seine erste Konzertreise antreten und nach deren äusserst ruhmvollem Verlauf wurde er am Mara'schen Konservatorium in Berlin als Professor engagagiert. Seit 1864 führt er bis zur Gegenwart ein sehr ruheloses Künstlerdasein, er beteiligt sich in München an der

Gründung einer Musikschule, tritt in Italien als Pionier deutscher Kunst auf, unternimmt wieder Konzertreisen, die ihn auch nach Amerika führen, lässt sich in Hannover, Meiningen, Hamburg, Berlin und anderen hervorragenden Kunststädten kurze Zeit als Kapellmeister engagieren und macht auch hin und wieder durch sein sonderbares, extremes Auftreten viel von sich reden, ist aber unstreitig einer der hervorragendsten Künstler der Gegenwart und unter normalen Umständen einer der liebenswürdigsten, offenherzigsten und ehrlichsten Charaktere. Sophie Menter-Popper, 1848 zu München geboren,



Frédéric Chopin.

studierte am Münchener Konservatorium bei Bülow, dann bei Liszt und lebt seit 1862 als eine der vorzüglichsten Pianistinnen beständig auf Reisen. Karl Tausig wurde 1841 zu Warschau in Russisch-Polen geboren und kam im 14. Lebensjahre zu Liszt, der ihn zu einem der glänzendsten Virtuosen der Gegenwart heranbildete. Eine staunenswerte Technik und eine fast zügellose Leidenschaftlichkeit waren besonders hervorstechend. Während der kurzen Zeit seiner Wirksamkeit, — er starb schon 1871 — hatte er fast ganz Europa bereist und überall als Virtuose und Komponist Triumphe geerntet.

Zwei Auserlesene von den zahlreichen Berufenen auf dem Gebiete der Klaviervirtuosität sind Bernhard Stavenhagen und Emil Sauer. Ersterer 1862 zu Greiz im Fürstentum Reuss geboren, kam er, nachdem er seine wissenschaftliche Bildung vollendet, zu Joachim nach Berlin, erwarb sich in der dortigen Hochschule für Musik den Mendelssohn-Preis und ging 1885 zu Liszt nach Weimar, welcher ihn bald nachher als seinen Lieblingsschüler in die musikalische Welt einführte. Kalbeck schreibt gelegentlich des Konzertes Stavenhagen in Wien: «Wenn wir ihn sehen und hören, glauben wir wieder an das Messiastum des auserwählten Virtuosen; ein Abglanz jener märchenhaften Tage, in denen das Gestirn Liszt's im Zenite seiner Kraft stand, schimmert auf diesem jungen Feuerkopfe, und der Geist des unvergesslich Einzigen regiert seine Finger». Stavenhagen ist einer der wenigen, welche es als Ehrensache betrachten, die Traditionen des Altmeisters Liszt fortzupflanzen, und er weilt desshalb jedes Jahr im Sommer in Weimar, um ausgesprochene Talente zu fördern. Ihm würdig an die Seite zu stellen als Pionier der Virtuosität Liszt's ist Emil Sauer, 1862 zu Hamburg geboren. Zuerst von seiner Mutter unterrichtet, besuchte er 1878 das Moskauer Konservatorium, wo Nikolaus Rubinstein sein Lehrer wurde, nach dessen Tode er dann Konzertreisen nach Deutschland, England und Spanien unternahm und überall als Virtuose ersten Ranges gefeiert wurde. 1884 weilte er bei Liszt, dessen Unterricht er den letzten Schliff verdankt und nun mit Recht als einer der vollendetsten modernen Virtuosen genannt wird.

Eine der merkwürdigsten und interessantesten Erscheinungen war Frédéric Chopin, 1809 zu Zelazowowola bei Warschau geboren. Wilhelm Tappert sagt über ihn: «Für das Klavier, seine Technik und alles, was mit den beiden zusammenhängt, muss Chopin als das grösste, fruchtbarste Genie bezeichnet werden. Auch das kleinste Blättchen seiner schön geschwungenen Arabesken lässt sich aus dem Triebe der poetischen Ideen herleiten, nie war es bei ihm auf eitle Bravour abgesehen, um die beiden Pole «verblüffen und gefallen» dreht seine Welt sich nicht». — Nachdem er vom 12. Lebensjahre an auf Kosten des Fürsten Radziwill von J. Elsner Musikunterricht genossen, verliess er 1830 infolge der Revolution sein Vaterland und ging über Wien und München nach Paris, das er zu bleibendem Wohnsitze wählte. Leider raffte ihn ein Lungenleiden schon 1849 hinweg. Chopin wirkte insofern auf den Klavierstil ein, als er Arpeggien in gespannter oder weiter Akkordfolge bei gehobener

Dämpfung anwendete und das Melodische und stufenweise Figurierte in die höheren Oktaven legte, um die untere Hälfte des Klavieres für die Akkordfiguration frei zu haben. Eine dritte Seite der Chopin'schen Klaviermusik ist das sehr stark hervortretende Passagenwerk, die flitterhafte Umspielung der Melodie, wodurch dieselbe oft mehr verdeckt, als hervorgehoben wird. Von seinen Kompositionen müssen die oft melancholischen, oft aber auch übermütig lustigen Mazurken, die Walzer, in welchen er polnisches mit deutschem Element vermischt, jedenfalls seine populärsten Werke, die eigenartigen Nokturnen, eine Weiterbildung der Field'schen



Anton Rubinstein.

Kompositionsart, denen eine starke Sentimentalität nicht abgeleugnet werden kann, endlich die Balladen, Präludien und Impromptus hervorgehoben werden. S. Bagge*) sagt hier sehr treffend: «Und so hat auch Chopin in seiner Musik, und besonders in den Werken der letztgenannten Gattungen, klassische und romantische Elemente in sich vereinigt und wird beiden so weit gerecht, als seine Natur, seine speziellen Anlagen und sein Bildungsgang es zuliessen. Wie in Beethoven bei aller Klassizität seiner Kunstgestaltung, romantische, selbst dämonische Seiten hervortreten, so sind auch Chopin's

*) Friedrich Chopin. Schweizerische Musikzeitung Jahrgang 1890 Nr. 21.

Scherzi, Balladen u. s. w. phantastisch und dämonisch, dies aber in dem guten Sinne eines ungewöhnlichen Inhaltes, bei klarer und schöner Formgestaltung».

Ein glänzender Stern am Himmel der Klaviervirtuosen ist Anton Rubinstein, 1830 zu Wychwotinetz bei Jassy in Bessarabien geboren. Seine Eltern waren einst sehr vermögend, verschiedene Unglücksfälle hatten sie aber ihres Besitzes beraubt und musste die Mutter, eine vorzügliche Pianistin, Musikunterricht in einem kaiserlichen Erziehungsinstitut erteilen. Gleichzeitig aber leitete sie die musikalische Ausbildung ihrer drei Söhne Anton, Joseph und Nikolaus. Schon im 8. Lebensjahre war Anton so weit vorgeschritten, dass er in Moskau öffentlich auftreten konnte und im folgenden Jahre nach Paris ging, um unter Liszt's Aufsicht weiter zu studieren. Nachdem er über Deutschland, England und Holland nach seiner Heimat zurückgekehrt war, kam er 1844 nach Berlin, wo er mit Mendelssohn intim verkehrte, und 1846 nach Wien, welch' letztere Stadt er aber im Revolutionsjahre verliess und nach Petersburg, woselbst er, revolutionärer Umtriebe verdächtig, bald nach Sibirien transportiert worden wäre, aber durch die Fürsprache der Grossfürstin Helene befreit und von derselben zum Kammervirtuosen und Hofkapellmeister befördert wurde. Im Jahre 1854 begann er wieder seine Konzertreisen, die sich eines beispiellosen Erfolges erfreuten und ihm den Ruf des hervorragendsten Pianisten der Gegenwart verschafften. 1858 nach Petersburg zurückgekehrt, wurde er im folgenden Jahre Konzertdirektor der kaiserlich russischen Musikgesellschaft und gründete 1862 das Petersburger Konservatorium, das ausserordentliche Erfolge aufzuweisen hatte. Seit dem Jahre 1868 befindet sich derselbe wieder mit nur kurzen Unterbrechungen, immer auf Kunstreisen, die ihn durch die ganze Welt führen. In Bezug auf Technik, geniale Auffassung und Vortrag ist Rubinstein wohl dem Altmeister Liszt ebenbürtig und müssen auch seine kompositorischen Leistungen gebührend hervorgehoben werden. In denselben verrät Rubinstein originellen, erfinderischen Geist, manche Sätze und namentlich die kleineren Formen sind oft von hinreissender Schönheit und grandios erdacht, aber es fehlt ihm an der Kraft und auch oft an Geduld und Musse, die herrlichen Gedanken auszuarbeiten, und ist er daher in seinen kleineren Klavierkompositionen im Salonstile, Etüden, Capricen, Nokturnen u. s. w. und in seinen Liedern am bedeutendsten, während er in seinen grossen Kammermusik- und Orchesterwerken und in den Opern oft die schönsten Anläufe nimmt, in dem Verlauf der Komposition

aber geistig und meistens auch technisch verflacht und dadurch keinen dauernden Eindruck auf diesem Gebiete zu erzielen vermag. —

Von den Klaviervirtuosinnen haben wir noch Klara Schumann geb. Wieck und Annette Essigoff zu nennen. Die Erstgenannte, die Gattin Robert Schumanns, geb. 1819 in Leipzig, darf mit Recht zu den bedeutendsten Virtuosinnen dieses Jahrhunderts gezählt werden. Schon frühzeitig in Komposition, Gesang, Violine und Klavierspiel unterrichtet, trat sie im 9. Lebensjahre zum erstenmal auf und unternahm dann Konzertreisen, die ihr unter anderen zahllosen Auszeichnungen auch die einer kk. österreichischen Kammervirtuosin eintrugen. Seit vielen Jahren in Zurückgezogenheit lebend, widmet sie sich gegenwärtig dem Unterricht und haben schon viele der modernen Pianistinnen bei ihr die letzte Weihe erhalten. Annette von Essigoff-Leschetitzky, welche Hofrat Hanslick eine «nur durch Missverständnis in Russland geborene geistreiche Französin» nennt, ist 1851 zu Petersburg geboren und daselbst im Konservatorium ausgebildet. Sie wirkt namentlich durch ihre eigenartige und nuancenreiche Auffassung und durch ihr farbensattes Spiel. Ganz besonders hervorragend ist sie im Vortrage Chopin'scher Werke.

Zum Schlusse erwähnen wir noch Eugen d'Albert, Alfred Grünfeld und Moritz Rosenthal. Der Erstgenannte ist 1864 zu Glasgow geboren und zeigte schon frühzeitig bedeutende musikalische Anlagen. Im 11. Lebensjahre kam er zu Ernst Pauer nach London, um daselbst im Klavierspiel ausgebildet zu werden und 1880 betrat er die Öffentlichkeit, als hervorragender Pianist ebenso wie als Komponist ausserordentlich gefeiert. Alfred Grünfeld ist 1852 zu Prag geboren, bei Theodor Kullak in Berlin ausgebildet. Er vereinigt eine wunderbare Technik mit künstlerischem Geschmack und Verständnis und ist, wie Hans von Bülow einmal sagt, «eine so ausgeprägte Virtuosenindividualität, dass sie auf jeden ohren- und herzerfrischend wirken muss.» Moritz Rosenthal endlich, 1862 zu Lemberg geboren, bei Rafael Josephy und Liszt ausgebildet, darf als der bedeutendste Techniker der Gegenwart hier erwähnt werden. Und so schliessen wir denn die Reihe der Klaziervirtuosen mit den Worten des Schriftstellers A. Moszkowski, welcher schreibt: In den Anfängen der Virtuosität sehen wir «die Spitzen der Reproduktionstechnik nur von einigen Wenigen besetzt; von den Tagen ab, da diese Spitze den Trieb und die Möglichkeit verlor, weiter aufwärts zu steigen, begann sie sich zu

verbreitern und zum Plateau auszuwachsen. Sicherlich liegt das Niveau des Erreichbaren heute höher denn jemals, allein der Gipfel bietet jetzt vielen Platz und ist zum Rendezvous für eine stattliche Schar von Talenten geworden. Die unsichtbaren Marschallstäbe, welche die Klavierrekruten des Konservatoriums im Tornister tragen, haben gegenwärtig nur allzuhäufig die Eigentümlichkeit, sich in wirkliche Kommandostäbe zu verwandeln; ein grosser Teil des individuellen Kampfes ist durch die allgemein zugängliche Methode entbehrlich geworden und die mit Musik überflutete Welt gebiert Talente in erschreckender Überzahl. Die Marschälle werden immer häufiger, allein die Marschallwürde ist dementsprechend im Werte gesunken Der treffliche Pianist als solcher hat längst aufgehört, eine interessante Persönlichkeit zu sein. Nur noch besondere Individualitäten vermögen das Publikum zu fesseln und diese auch dann nur, wenn das Wesentliche ihrer Individuaiität den Hörern in starker Weise sinnfällig wird».

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Die Musik in Deutschland und Österreich.

Die enorme Anzahl von hervorragenden Tonkünstlern, auf welche das deutsche Volk heute mit berechtigtem Stolze hinweisen darf, macht es dem Historiker schwer, die Lebensgeschichte und Bedeutung derselben in dem zu Gebote stehenden engen Rahmen darzustellen. Aber der Versuch soll doch gewagt werden und sollen die Komponisten nach vier Richtungen u. z. nach der Richard Wagner nächstverwandten, dann auf dem Gebiete der Oper, der Orchester- und Kammermusik dargestellt werden. Auf dem ersten Gebiete ist als Senior der österreichische Komponist Anton Bruckner zu nennen. Derselbe ist 1824 zu Ansfelden in Oberösterreich geboren; frühzeitig verwaist, fand er als Sängerknabe im Stifte St. Florian Aufnahme. Nachdem er hier in allen Zweigen der Musik unterrichtet worden, wurde er 1841 in einem kleinen oberösterreichischen Dorfe mit einer Besoldung von 2 Fl monatlich als Schullehrer angestellt und fristete hier vier Jahre ein elendes Dasein, bis er 1845 Stiftsorganist in St. Florian wurde. Von den kärglichen Bezügen, die er auch hier hatte, verstand er doch so viel zu erübrigen, um eine Reise nach Wien anzutreten und sich hier dem Kapellmeister Assmayer und Proyer und dem Theoretiker Simon Sechter vorzustellen, bei denselben ein glänzendes Examen abzulegen und auf deren Empfehlung die Stelle als Domorganist in Linz zu erhalten. Unterdessen studierte er bei Sechter weiter, und als dieser starb, wurde er als Organist an die Wiener Hofkapelle berufen und gleichzeitig zum Professor des Orgelspieles, der Harmonielehre und des Kontrapunktes an das Wiener Konservatorium berufen. 1871 nahm er an dem internationalen Orgelwettstreite in London Teil und ging unter den zahlreichen hervorragenden Künstlern mit dem ersten Preis gekrönt hervor. Bis zum Jahre 1884 wird Bruckner nur als Orgelvirtuose ersten Ranges anerkannt, von dieser Zeit an, allerdings sehr spät für einen

unermüdlich und rastlos schaffenden Meister wird auch seine Bedeutung als Komponist der musikalischen Welt immer klarer. Der vielbestrittene und in seinen Werken viel bekämpfte Künstler ist entschieden eine der merkwürdigsten Erscheinungen der Gegenwart. Während der grösste Teil der modernen Komponisten dem Zug der Zeit folgend, eine innige Verbindung der Musik mit der Poesie anstrebt, ist Bruckner in seinem nun fast ein halbes Jahrhundert umfassenden Wirken stets absoluter Musiker geblieben und hat Werke geschaffen, die als eine vollwertige Nachblüte des grossen symphonischen Stiles bezeichnet werden müssen. Unbedingt muss anerkannt werden, dass Bruckner eine durch und durch musikalische Natur ist, dass alle seine Arbeiten ein grosser und genialer Zug der Empfindung durchweht, dass er an melodischem Reichtum hundert jüngere seiner Fachgenossen übertrifft, dass seine Orchestrierung grossartig ist und dass ihm auch die dramatische Kraft, wie er z. B. in der f-moll Messe beweist, nicht abgeht, andererseits darf aber nicht bestritten werden, dass ihm das Gefühl für streng in sich abgeschlossene Formen abgeht, dass er seiner manchmal unbändig auftretenden Phantasie allzusehr die Zügel schiessen lässt, dass er endlich im Eifer des Schaffens ganz exorbitante Anforderungen an die Ausführenden, ganz besonders aber an die Sänger stellt und dadurch die Aufführung seiner Werke selbst erschwert. Von den Werken des Meisters, der 1891 zum Ehrendoktor der Wiener Universität ernannt wurde, heben wir hervor seine 8 Symphonien, ein Streichquartett in F-dur, ein Tedeum in C-dur und drei grosse Messen. — Hier angereiht zu werden verdient der sehr geniale, 1830 zu Kopenhagen geborene Eduard Lassen, im Brüsseler Konservatorium ausgebildet, 1858 in Weimar, nachdem Liszt daselbst Lassens Oper: «König Edgar» mit grossem Erfolge in Szene gesetzt, zum grossherzoglichen Hofmusikdirektor und nach Liszt's Rücktritt zum Hofkapellmeister ernannt und seit dieser Zeit als Dirigent ersten Ranges und Schöpfer schöner Lieder, Männerchöre, Orchesterwerke und mehrerer Ouverturen thätig. — Heinrich Hofmann, geboren 1842 zu Berlin, Schüler von Th. Kullak, Dehn und Wuerst, ein melodienreicher, alle technischen Hilfsmittel vollkommen beherrschender und feinfühliger Komponist, — Karl Grammann, 1844 zu Lübeck geboren, im Leipziger Konservatorium ausgebildet, und wie Dr. Helm in einer kurzen Biographie sagt, «besonders als Opernkomponist unzweifelhaft in der ersten Reihe der lebenden deutschen Tondichter stehend, und zwar nicht nur vermöge seines ausgesprochenen Sinnes für Bühnenwirkung

und Situationszeichnung, sondern ganz vorzüglich auch durch die von dem Künstler eingeschlagene Wagner'sche Richtung»,— Hermann Riedel, 1847 zu Burg bei Magdeburg geboren, Kapellmeister am Hoftheater in Braunschweig, als Komponist der Oper: «Der Ritterschlag» und der Trompeterlieder sehr bekannt, — und Jean Louis Nicodé, 1853 zu Jerszik in Posen geboren, eines der eigenartigsten und kräftigsten Talente unter den zeitgenössischen Komponisten, Begründer der philharmonischen Konzerte in Dresden.

uf musikdramatischem Gebiete müssen wir die Vertreter des heiteren Genre, der komischen Oper und der Operette von den Vertretern der ernsten Oper streng trennen, wenn auch einzelne Komponisten auf beiden Gebieten hervorragendes geleistet haben. In der komischen Oper müssen wir gleich mit einem vollendeten Klassiker dieses Genre's, Albert Lortzing, beginnen, denn was vor ihm auf dem Gebiete der Komik in dramatisch-musikalischer Form geschaffen wurde, geht entweder, wie bei Mozart über die bescheidenere Aufgabe der komischen Oper weit hinaus in hohe und hehre Gefilde, oder bewegt sich noch unbeholfen auf der Erde. Lortzing, 1803 zu Berlin geboren, zuerst als Sänger zu Düsseldorf, Köln, Detmold, dann als Kapellmeister in Leipzig und in Wien, zuletzt in Berlin, gestorben 1851, hat mit seinem bedeutenden Talente für die Oper und deren Bedingungen sein eigenes Werk gegründet und nicht nur mit oft südländischer Anmut der Form kerndeutsches Wesen, Biedersinn, harmlosen Scherz, derben Humor, naive Treuherzigkeit und frische Männlichkeit, sondern auch wie alle seine grossen klassischen Vorgänger ein treues Bild seiner Zeit zum Ausdruck gebracht. Wenn Richard Wagner den deutschen Heldengeist aus fernen Sagen aufgegriffen, so hat Lortzing die andere Seite des deutschen Wesens, den Humor erfasst und in vollendeter Form wiedergegeben. Von seinen Opern, die alle auf der Grundlage Mozarts und des Volksliedes aufgebaut sind, wären besonders hervorzuheben: «Czar und Zimmermann», «Der Wildschütz» oder «Die Stimme der Natur», «Der Waffenschmied» und «Die beiden Schützen». Ihm würdig an die Seite zu stellen ist Otto Nicolai, geboren 1810 zu Königsberg in Preussen, bei Zelter und B. Klein im Klavierspiel ausgebildet, 1833 Organist an der Gesandschaftskapelle in Rom, 1837 zum Kapellmeister am Kärnthnerthortheater in Wien ernannt, 1841 daselbst zum Hofkapellmeister avanciert, endlich 1848 in gleicher Stellung nach Berlin übersiedelt und daselbst 1849 gestorben. Nicolai verdient nicht nur als Komponist der überaus graziösen und feinkomischen

Oper: «Die lustigen Weiber von Windsor» hier genannt zu werden, ihm gebührt in einer Musikgeschichte auch ein Ehrenplatz als Begründer der 1843 ins Leben gerufenen Wiener Philharmonischrn Konzerte, deren Bedeutung wohl die ganze musikalische Welt anerkennt. — Als deutscher Komponist zwar, aber in seinen dramatischen Werken doch mehr dem französischen Genre zuneigend, muss Friedrich Freiherr von Flotow, 1812 auf dem Rittergute Teutendorf in Mecklenburg geboren, hier eingereiht werden. Ursprünglich für die diplomatische Karriere bestimmt, veranlasste ihn das musikalische Leben in Paris, wohin er im 16. Lebensjahre kam, sich ganz der Tonkunst zu widmen, und trat er 1836 mit seiner ersten Oper: «Pierre et Caterine» hervor, der in kurzer Frist mehrere andere folgten. Durchschlagenden Erfolg erzielte er aber erst mit den beiden Opern: «Stradella» und «Martha» oder «Der Markt zu Richmond», 1844 und 1847 zum erstenmal aufgeführt, welche Werke durch ihre einschmeichelnden Melodien, durch ihre glänzende und effektreiche Instrumentation die Reise um die ganze Welt machten. Keines seiner folgenden Werke hatte einen ähnlichen, unbestrittenen Erfolg. 1856 Intendant der Hofmusik und des Hoftheaters in Schwerin, lebte er dann einige Zeit in Paris, dann auf einer Besitzung bei Wien und in seinen letzten Lebensjahren zog er, halb erblindet, zu seiner Schwester nach Darmstadt, wo er 1883 starb. Endlich seien noch Ernst Viktor Nessler und Fr. von Holstein erwähnt. Ersterer 1841 im Elsass als Sohn eines Pfarrers geboren, sollte sich dem Berufe seines Vaters widmen; nach Strassburg zum Studium der Theologie gesendet, nahm er aber Musikunterricht und überraschte seine Eltern 1864 mit einer Oper: «Fleurette», die allerdings seinen Austritt aus der theologischen Fakultät zur Folge hatte, indes seinen Namen als trefflichen Komponist bekannt machte. Mit allem Eifer widmete er sich nun der Tonkunst, übernahm in Leipzig die Leitung mehrerer Männergesangvereine, für welche er eine Reihe der schönsten Chöre komponierte und trat 1879 wieder mit einer Oper: «Der Rattenfänger von Hameln» hervor, welche sich eines grossen Erfolges zu erfreuen hatte. Eine gerade beispiellose Popularität erlangte aber die 1884 erschienene Oper: «Der Trompeter von Säkkingen». Ohne die französische und italienische Schule nachzuahmen, ist seine Musik weich und gemütvoll, nie aber sentimental. Die Charaktere verstand er trefffich zu zeichnen und auch die Instrumentierung ist interessant. 1884 wieder nach Strassburg übersiedelt, woselbst er sein letztes Werk: «Die Rose von Strassburg» schrieb, starb er 1890.

Franz v. Holstein ist 1826 zu Braunschweig geboren, ursprünglich für den Militärstand bestimmt, durch seine Opern: «Der Heideschacht», «Der Erbe von Morley», und «Die Hochländer» als gediegener Komponist bekannt. Er starb 1878.

Als Vertreter der grossen Oper sind zu nennen Cornelius, Kretschmer, Goldmark und Brüll. Peter Cornelius, geboren 1824 zu Mainz als Sohn des Schauspielers Cornelius, trat schon frühzeitig mit dem Gebiete, auf welchem er so bedeutend, aber leider erst in letzter Zeit und nach seinem Tode Anerkanntes leisten sollte, in Berührung. Als Peter 16 Jahre alt war, starb der Vater, und die fernere Erziehung



Karl Goldmark.

übernahm nun sein Onkel, der berühmte Maler Peter Cornelius, der den Knaben behufs Ausbildung in der Musik zu Dehn schickte. Nach drei Jahren waren die Studien vollendet, und kam Cornelius nach Weimar, wo er durch Liszt's Persönlichkeit fasciniert, seinen bleibenden Wohnsitz nahm und hier seine komische Oper: «Der Barbier von Bagdad» schuf, welche Liszt 1859 aufführte, leider ohne Frfolg. 1860 kam Cornelius nach Wien, wo er seine Oper: «Der Cid» schrieb, und 1864 berief ihn Richard Wagner nach München, woselbst er die Oper: «Gunlöd» begann, dieselbe aber nicht

vollenden konnte, da er schon 1874 starb. Max Hasse *) sagt sehr richtig: «Je schneller ein musikalisches Werk populär wird, desto weniger hat es Anspruch auf den Ruhm der Nachwelt; ringen sich aber die Meisterwerke der Tonkunst endlich ans Licht empor, so geschieht das oft unter der stillschweigenden Bedingung, dass die Schöpfer derselben längst nicht mehr leben. Zu den Tondichtern, welche diesem tragischen Geschick ganz unterlegen sind, gehört Peter Cornelius. Rechnet man bei ihm noch hinzu, dass sein Leben in eine Zeit fiel, in der ein seltener, noch höher begabter Mann, den die Natur mit einer bis dahin bei einem Musiker ungekannten, unerhörten Fähigkeit ausstattete, mit eiserner Faust sich für seine Werke selbst Bahn zu brechen, die Aufmerksamkeit der ganzen gebildeten Welt auf sich zog und für sich ihre Beachtung erzwang, so ist in grossen Zügen die merkwürdige Erscheinung erklärt, dass Peter Cornelius, dieser grosse Tonkünstler, zugleich Dichter «von Gottes Gnaden», in unserm Jahrhundert lebte, wirkte und starb — völlig unbeachtet von der Welt, dass seine Werke, obwohl sie mit zu den besten gehörten, was je deutscher Sinn und Geist schuf, mit bescheidener Trauer wie manches andere Grosse, im Dunkel still vorbeigegangen, nur von wenigen gekannt, von noch wenigeren gewürdigt.» — Edmund Kretschmer ist 1830 zu Ostritz in Sachsen als Sohn eines Schulrektors geboren und von Otto und Schneider in Dresden musikalisch ausgebildet. Seit 1863 Hoforganist an der katholischen Kirche in Dresden, 1872 zum Direktor der kgl. Kapellknaben ernannt, entwickelt er eine überaus reiche Thätigkeit, welcher auch die 1874 entstandene grosse Oper: «Die Folkunger» zu verdanken ist. In dieser, wie in seinen folgenden Werken: «Heinrich der Löwe» (1877), «Der Flüchtling» (1881) schliesst sich Kretschmer der neuen musikdramatischen Richtung an und verrät ein überaus kräftiges und ursprüngliches Talent. — Unter den wenigen Vertretern der deutschen Oper ist Karl Goldmark, 1830 zu Keszthely in Ungarn geboren, einer der bedeutendsten. Im Ödenburger Musikverein den ersten Musikunterricht erhaltend, dann privatim das Violinspiel erlernend, endlich im Wiener Konservatorium ausgebildet, lebt Goldmark ohne feste Anstellung, auf allen Gebieten der Tonkunst thätig. Der Musikschriftsteller Dr. Paumgartner sagt: «Goldmark ist der orientalische Romantiker, auf diesem Felde hat er sich seinen Platz unter den ersten Tondichtern unserer Zeit erobert, hier hat er eine neue ihm völlig eigene

*) Peter Cornelius, Dichtung und Musik: «Gunlöd». Neue Zeitschrift für Musik 1892 Nr. 3.

Tonsprache und in derselben seine schönsten und besten Werke geschaffen». So trat er zuerst mit einer Ouvertüre zu Sakuntala auf, welche seinen Namen in die weitesten Kreise trug und gelangte zu einem «europäischen Ruf» durch seine grosse Oper: «Die Königin von Saba» (1873). Ebenso wie seine Opern, von denen wir in letzter Zeit noch «Merlin» hinzuzufügen haben, zeichnen sich seine Kammermusiksachen, seine Ouverturen und Lieder durch vollendete Formschönheit, geniale Erfindung und reiche Instrumentation aus. — Endlich ist hier noch Ignaz Brüll, 1846 zu Prossnitz in Mähren geboren, zu erwähnen. Schüler von Epstein (Klavier), Rufinatscha (Komposition) und Dessoff (Instrumentation) glänzt er ebenso als vollendeter Klaviervirtuose wie als trefflicher Komponist auf allen musikalischen Gebieten. Von seinen Opern ist «das goldene Kreuz» (1875) das populärste Werk und knüpft er in diesem wie in seinen anderen Werken an Kreutzer und Lortzing an, hält mit künstlerisch durchgebildeter Technik, mit Geschmack und echt deutschem Charakter seiner Musik, und ohne seine Erfindung zu forcieren, die kleinen Formen der Oper fest. Seine Musik bewahrt in ihrer Anspruchslosigkeit und liebenswürdigen Natürlichkeit, in ihrem freundlich heiteren, gemütvoll warmen Ausdrucke eine eigene Physiognomie, gewinnt die Sympathie der Zuhörer durch graziöse Melodik, feine anmutigen Züge und wahrhafte Naivetät der Erfindung. Endlich auf dem Gebiete der heiteren Muse sind Franz v. Suppé, Richard Genée, Johann Strauss junior und Carl Millöcker zu nennen. Dieses vierblätterige Kleeblatt deutscher Komponisten hatte, als es mit seinen Arbeiten hervortrat, vor allem einen bitteren Kampf mit Offenbach, der sämtliche deutsche Theater mit seiner leichtgeschürzten und oft sehr frivolen Muse in Beschlag genommen hatte, zu bestehen, aber die sprichwörtlich gewordene Ausdauer und Zähigkeit hat doch den Sieg errungen, und so erscheinen jetzt anstatt der karrikierten Personen, und der schablonenhaften Handlungen auf den deutschen Bühnen die Werke einheimischer Meister, die uns heitere Weisen, lustige Tänze und volkstümliche Lieder bieten. Franz von Suppé ist 1820 zu Spalato in Dalmatien geboren und machte seine theoretischen Studien bei Seyfried in Wien. Von seinen zahlreichen Operetten sind besonders hervorzuheben: «Zehn Mädchen und kein Mann», «Flotte Bursche», «Die schöne Galathee», «Fatinitza». Seine Musik ist für das Volk leicht verständlich, es findet aber auch der musikalisch Gebildete Perlen edelster Sorte vor. — Richard Genée ist 1824 in Danzig als Sohn eines Theaterdirektors

geboren, studierte in Berlin und bekleidete sonach Kapellmeisterstellen in Riga, Köln, Düsseldorf Aachen, Danzig und Mainz und lebt nun seit längerer Zeit in Wien. Schon eines seiner ersten Werke, «Der Geiger von Tyrol», hatte grossen Erfolg und er machte sich durch seine weiteren Operetten: «Der Seekadett», «Nanon», «Die Wirtin vom goldenen Lamm», «Nisida», «Die Piraten» u. a. einen wohlklingenden Namen, der weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinausgeht. — Johann Strauss, der Sohn des weltberühmten Walzerkönigs gleichen Namens, wurde 1824 zu Wien geboren und für den musikalischen Beruf bestimmt. 1844 gab er schon sein erstes Konzert bei Dommayer in Wien und seine Leistungen fanden stürmische Anerkennung. Von seinen Walzern und Tanzkompositionen soll an anderer Stelle die Rede sein, hier sei seiner lebensfrischen, melodiösen und decent-humoristischen Operetten: «Indigo», «Der Carneval in Rom», «Die Fledermaus», «Cagliostro», «Prinz Methusalem», «Das Spitzentuch der Königin», «Der lustige Krieg», «Eine Nacht in Venedig» und «Der Zigeunerbaron», die sich alle des vollsten Erfolges erfreuten, gedacht. — Karl Millöcker ist 1842 ebenfalls zu Wien geboren, im Wiener Konservatorium zum Flötenvirtuosen ausgebildet, seit 1864 Kapellmeister in Graz, seit 1869 in gleicher Eigenschaft am Theater an der Wien, woselbst er auch seine ausserordentlich populär gewordenen Operetten: «Apajune, der Wassermann», «Der Bettelstudent», «Der Feldprediger», «Gasparone» u. a. m. zur Aufführung brachte.

Auf dem Gebiete der Orchester- und Kammermusik verdienen hervorgehoben zu werden Georg Vierling, Felix Draeseke, Bernhard Scholz, Heinrich Schulz-Beuthen, Friedr. Hegar, Heinrich von Herzogenberg, August Bungert, Robert Fuchs und Richard Heuberger. Georg Vierling ist 1820 zu Frankenthal in der Rheinpfalz geboren, bei Rinck in Darmstadt zum trefflichen Orgelvirtuosen ausgebildet, 1847 in Frankfurt a. O. angestellt und 1852 als Dirigent der Mainzer Liedertafel nach Mainz berufen, woselbst er lange Zeit unermüdlich thätig war. Seine Kompositionen kommen denen der Klassiker und Romantiker infolge ihrer Formschönheit und technischen Ausarbeitung von all den oben genannten Meistern am nächsten. — Felix Draeseke ist 1835 zu Coburg geboren und hat im Leipziger Konservatorium und schliesslich bei Liszt studiert. Draeseke hat sich auf allen Gebieten des musikalischen Könnens bewährt. In der Kammermusik kann er sich, wie Bernhard Vogel schreibt, mit Brahms in einen Wettstreit einlassen, in der Orchestermusik leistet er sehr

Anerkennenswertes und auch in der Opernmusik tritt er als Vermittler auf, indem er, ohne die Errungenschaften der ältern Opern aufzugeben, auf die neuen des modernen Musikdramas nicht verzichtet. — Bernhard Scholz wurde 1835 zu Mainz geboren und waren seine ersten Lehrer der bekannte Klaviervirtuose Ernst Pauer und der berühmte Kontrapunktiker Dehn. Dann ging er nach Italien, um den italienischen Gesang zu studieren, und nachdem er kurze Zeit an den Bühnen in Zürich, Nürnberg und Hannover gewirkt, leitete er in Florenz die Konzerte der Società Cherubini, kehrte aber bald wieder nach Deutschland zurück, um in Berlin, Breslau und Frankfurt, in letzterer Stadt am Dr. Hoch'schen Konservatorium eine sehr erfreuliche und fruchtbare Thätigkeit zu entwickeln. Seine Werke, darunter eine Anzahl Lieder, mehrere Orchesterwerke und die Oper: «Golo» berechtigen ihn, in der Musikgeschichte erwähnt zu werden. — Heinrich Schulz-Beuthen ist 1838 zu Beuthen in Schlesien geboren und im Leipziger Konservatorium ausgebildet; er vertritt auf dem Gebiete der Orchestermusik namentlich die neuere Richtung mit grossem Glück. — So wie Schulz-Beuthen, so lebt auch der 1851 in Basel geborene, ebenfalls am Leipziger Konservatorium ausgebildete Friedrich Hegar in der Schweiz u. z. in Zürich, wo er sich nicht nur um das Musikleben dieser Stadt, um die Läuterung des Geschmackes hervorragende Verdienste bereits erworben, sondern auch allseitige Anerkennung für seine geistreichen und eigenartigen Orchester- und Gesangskompositionen geerntet hat. — Heinrich von Herzogenberg ist 1843 zu Graz geboren, studierte im Wiener Konservatorium unter Dessoff, machte sich dann in Leipzig ansässig, wo er mit Gleichgesinnten den Bachverein in's Leben rief, bis er 1886 nach Berlin berufen wurde, wo er seit 1889 Vorstand einer akademischen Meisterschule für Komposition ist. Julius Spengel *) sagt in seiner Biographie: «Herzogenberg gehört nicht zu den Vollbluttalenten, die mit ganzer Sicherheit vom ersten Schritt an ihren Weg finden. Eine seltene Lust am Kontrapunktieren leuchtet schon aus den ersten veröffentlichten Werken hervor. — Die Begeisterung für ein Vorbild verlockt ihn manchmal zur Nachahmung: auf das junge Gemüt übt Schumann begreiflicherweise eine so starke Wirkung aus, vorübergehend ist dann Wagner von Einfluss, und später noch, wo Herzogenbergs Persönlichkeit voll entwickelt ist, zeigt Brahms noch ähnliche Gewalt über ihn. Aber er ringt sich los, teils aus eigener Kraft, teils unter dem Schutz anderer läuternder Vorbilder; die alten

*) Die Sängerhalle. Leipzig 1892 Nr. 41.

deutschen und italienischen Chormeister haben ihm sehr geholfen, dann Bach und Händel und vielleicht nicht am wenigsten Cherubini. — Jetzt hat er die Klarheit und Einfachheit erreicht, die die Höhe der Meisterschaft bezeichnet. Wir müssen ihn jetzt zu den Besten unserer Zeit rechnen». Herzogenberg hat sich in allen musikalischen Formen mit Glück erprobt, nur der Oper ist er ferngeblieben. — August Bungert ist 1846 zu Mühlheim a. d. Ruhr geboren, studierte in Köln und Paris und lebt seit 1880 in Italien. In seinen Liedern, in einem Klavierquartett, in einer Ouverture zu Goethe's «Tasso», in mehreren symphonischen Dichtungen zeigt Bungert eine so imponierende Begabung und originelle Erfindung, dass man auch ihn zu den hervorragendsten Komponisten unserer Zeit zählen und ganz besonders auf seine Operntetralogie: «Die homerische Welt» gespannt sein muss. — Durch Reichtum an edlen Melodien, seltene Begabung, auserlesenen Geschmack und fast allzugrosse Bescheidenheit ragt der 1847 zu Frauenthal in Steiermark geborene Robert Fuchs hervor, der die musikalische Welt mit einigen reizenden Serenaden, zwei Symphonien, einem Klavierkonzert und einer Oper: «Die Königsbraut» beschenkt hat. — Richard Heuberger, 1850 zu Graz geboren, wurde in seiner frühzeitig zu Tage getretenen Begabung durch gründliche Studien gefördert und hat bisher alle Gebiete des musikalischen Schaffens mit Glück und Erfolg betreten. Vorzugsweise Vokalkomponist, durch mehrere Lieder, Chöre, Kantaten und seine Oper: «Die Abenteuer einer Neujahrsnacht» in weitesten Kreisen bekannt, sind aber auch seine Orchesterwerke, Symphonien, Ouverturen, Variationen, ganz besonders aber die Serenaden geschätzt. Gegenwärtig ist er auch als Musikschriftsteller und Kritiker in Wien thätig. —

Aus der reichen Menge von Liederkomponisten heben wir hervor Karl Löwe, Wilhelm Taubert, Ferd. Gumbert, Wilhelm Speidel und Hugo Wolf. Eine der hervorragendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik unseres Jahrhunderts ist entschieden Karl Löwe, 1796 zu Loebejün bei Halle a. d. S. als Sohn eines Kantors geboren. Die musikalische Veranlagung der Eltern übertrug sich auf den Sohn und so wurde er 1811 mit einem Stipendium des Königs Hieronymus von Westfalen zu dem Theoretiker Türk nach Halle zur Ausbildung gesendet. Leider dauerte diese Begünstigung nicht lange, schon 1813 wurde der König gestürzt und gleichzeitig starb Türk, so dass Löwe seine Musikstudien aufgeben und das Gymnasium beziehen musste, um Theologie zu studieren. Wie aber die Tonkunst jeden, den

sie einmal mit ihrer unbegreiflichen Macht erfasst hat, nicht mehr loslässt, so entstanden auch während der theologischen Studienzeit Löwe's dessen berühmte Balladen «Erlkönig», «Treuröschen», «Walhaide», die ihm die dauernde Freundschaft Carl M. v. Weber's, Goethe's und J. N. Hummel's sicherten. 1820 als Organist nach Stettin berufen, verwaltete er dieses Amt bis 1864, gleichzeitig das musikalische Leben dieser Stadt in höchst verdienstlicher Weise fördernd und zahlreiche Kunstreisen nach allen hervorragenden Plätzen Europas nnternehmend. 1864 übersiedelte er, nach all' den Anstrengungen seines in gewissenhaftester Weise erfüllten Berufes ernstlich erkrankt, nach Kiel, wo er 1869 starb. Epochemachend und wirklich einzig in seiner Art dastehend wirkte Löwe auf dem Gebiete der Ballade, welche von Schottland herübergekommen, zwar schon von Johann Andrée (1741—1799), Johann Rudolf Zumsteeg (1760—1802) und in genialer Form von Franz Schubert gepflegt wurde. Erst Löwe erreichte das, was der Ästhetiker Vischer so trefflich ausspricht, dass «die episch- und sofern die Personen als ihre Empfindungen selbst aussprechend auftreten, zugleich dramatisch-lyrische Poesie der Ballade sich zur musikalischen Komposition eignet, wenn das lyrische Element in ihr das hervorstechende ist. Die Musik kann hier bereits eine mannigfaltige Charakteristik, wie sie das einfache Lied nicht zu lässt, entwickeln, sie kann den Gesang an einzelnen Stellen ins Deklamatorische übergehen lassen, um einen bestimmteren dramatischen Ausdruck zu erzielen, sie findet ebenso in freierer Modulation und kunstvollerer Gestaltung der Begleitung, z. B. in selbständigen, den Gesang unterbrechenden, einzelne Hauptwendungen der Erzählung einleitenden Zwischenspielen Mittel zu konkreterer Zeichnung, kurz, sie ist hier durch den Stoff aufgefordert, selbst objektive, darstellende Musik zu werden». Seine unbeschränkte und auch bisher noch unbestrittene Herrschaft dokumentiert Löwe in seinem «Erlkönig», einer seiner schönsten Kompositionen, die wir, wenn auch nicht über, so doch neben Schubert's gleichnamiges Lied stellen können. An weiteren herrlichen Balladen sind noch zu nennen «Edword», «Der Wirtin Töchterlein», «Goldschmied's Töchterlein», «Archibald Douglas», «Tom der Romier» und so darf wohl Löwe, der wie A. W. Ambros sagt, mit bewundernswerter Geschicklichkeit bei dem sprödesten Gedicht die Grundstimmung auffasst und das Tonbild, welches er darauf malt, reich zu gestalten und glänzend auszuschmücken weiss, das Verdienst für sich beanspruchen, eine neue Gattung von Musikstücken in die Welt eingeführt und eingebürgert

zu haben. — Eines der fruchtbarsten Talente auf dem Gebiete des Liedes ist Dr. Wilhelm Taubert, geb. 1811 zu Berlin. Schon in seinem 20. Lebensjahre übernahm er die Leitung der Berliner Hofkonzerte und 10 Jahre später übertrug man ihm die Kapellmeisterstelle der königlichen Hofoper. Hier schuf er dann auch die Symphonie-Soireen der königlichen Kapelle, welche er noch vor wenigen Jahren leitete. Seit 1839 Mitglied der Akademie der Künste in Berlin, wurde er 1882 zum Präsidenten der musikalischen Sektion ernannt. Er starb hochbetagt im Januar 1891. Taubert hat auf allen Gebieten der Musik Anerkennenswertes geschaffen, am fruchtbarsten und bedeutendsten aber war er im Liede. Seine Lieder, die von Jenny Lind, Amalie Joachim und anderen Künstlerinnen ersten Ranges in die Welt hinausgetragen wurden, lehnen sich an die Mendelssohn'sche Richtung an, ohne ihre eigene Individualität zu verleugnen. Seine Arbeiten sind weniger tief in den Geist des Gedichtes eindringend, aber besonders sangbar geschrieben, und dieser bemerkenswerte Umstand, der hauptsächlich in seinen Kinderliedern hervortritt, wird Veranlassung geben, dass Tauberts Name noch lange im deutschen Volke populär bleiben wird. — Ebenso beliebt ist auch der 1818 zu Berlin geborene Ferdinand Gumbert, der für den Buchhandlungsstand bestimmt, zum Vergnügen Musikstudien betrieb, aber schon 1839 seiner schönen Baritonstimme wegen veranlasst wurde, zur Bühne zu gehen, in Köln ein Engagement nahm, gleichzeitig aber begann, Lieder zu komponieren und sich schliesslich ganz der Komposition widmete. Mehr als 500 Lieder sind seit dieser Zeit entstanden. Das mit Unrecht ganz vernachlässigte Liederspiel wurde von ihm mit besonderer Vorliebe gepflegt und fanden einige derselben, wie z. B. «Die Kunst, geliebt zu werden», «Karoline, oder ein Lied am Golf von Neapel», «Die Lieder des Musikanten» u. v. a. bei ihren Aufführungen stürmische Anerkennung. — Aus der Masse der Komponisten, welche sich mit Vorliebe dem Liede zugewandt haben, ragt auch der 1826 zu Ulm geborene Wilhelm Speidel hervor. Als Schüler Ignaz Lachners, mit welchem Schubert die freundschaftlichsten Beziehungen pflegte, war Speidel in seinem künstlerischen Entwickelungsgange ein Klassizitätsjünger und verband ihn der Unterricht Lachner's mit den ehrwürdigsten Grossmeistern unserer Kunst. Der musikalischen Umsturzpartei sich stets fern haltend, hat er die Wege der grossen Klassiker betreten, ohne dabei einem Fortschritt in der Musik abhold zu sein. Speidel hat auch alle musikalischen Gebiete bepflanzt, im Liede aber wird er

immer fortleben, er hat sich durch dasselbe einen Ehrenplatz in der Musikgeschichte errungen. — Zum Schluss nennen wir hier den 1860 zu Windischgrätz geborenen, noch gewaltig gährenden, aber durch seine bedeutende dramatische Charakteristik hervorragenden Hugo Wolf. Ein Kritiker sagt: «Jedes Wort des Gedichtes, auch das schlichteste, wird in der Wolf'schen Musik gewaltsam znr dramatischen Steigerung benützt; es ist ein ewiger Wechsel der Stimmung, wie ihn nur dramatischer Vorgang, nicht aber die lyrische Kontemplation verlangt, in den Wolf'schen Liedern und macht sie



Joseph Lanner.

unruhig und unvolkstümlich». Immerhin ist in Wolf ein bedeutendes Talent verborgen, das genannt zu werden verdient und auch bei nötiger Mässigung und Fernhaltung «von einer Schar erhitzter und schädlicher Enthusiasten» der musikalischen Welt einmal erfreuliche und Herz und Sinn erquickende Arbeiten darbieten dürfte.

Schliesslich wollen wir hier noch der hervorragendsten Vertreter der Tanzmusik, jenes Gebietes, welches von den Historikern so wenig beachtet wird, gedenken. Um nicht zu

weit zurückgreifen zu müssen, sei hier nur erwähnt, dass der deutsche Rundtanz, der mehrere Jahrhunderte durch die verschiedensten französischen Tänze verdrängt war, unter Friedrich II. und Joseph II. wieder aufgenommen wurde. Aus dem mässig geschwinden «Dreher» oder «Ländler» im Dreiviertel oder Dreiachteltakt entstand, wie Otto Schmid*) sagt, der jetzt erst «Walzer» genannte langsame Tanz, und ihn tanzte man bis zum Anfang dieses Jahrhunderts in ganz Deutschland, sich ergötzend mit der dem ganzen Zeitalter entsprechenden und in ihm sich trefflich wiederspiegelnden Ruhe und Gravität. — Nun erst konnte die Walzermusik zu blühen beginnen und darf wohl Wien den Ruhm für sich beanspruchen, die Klassiker des Tanzes in seinen Mauern beherbergt zu haben. Hofrat Hanslick sagt: «Lanner bildet mit den beiden Johann Strauss ein Trifolium klassischer Tanzmusik, wie es weder vor ihnen geblüht hat, noch ein zweites Mal zu erwarten ist. Das originelle Talent, das Lanner in der engen Form des Walzers entfaltet, repräsentiert vorwiegend den gemütlichen liedmässigen Zug des Wiener Volkscharakters, während die leichtlebige, kecke und witzige Seite desselben in den beiden Strauss ihren glänzendsten Ausdruck findet. Das Beste von Lanner klingt wie ein Nachhall von Franz Schubert. Wer insbesondere Franz Schubert's «Deutsche Tänze» sich vergegenwärtigt, der wird über die Verwandschaft der beiden Meister, des grossen und des kleinen, nicht im Zweifel bleiben. Lanners veilchenduftige Melodien entzückten nicht bloss das Volk, auch die bedeutendsten Musiker haben von ihrer ernsten Höhe sich gern darnach gebückt, sich daran erfrischt.» Ein Brief Felix Mendelssohn-Bartholdy's an den Leipziger Konzertmeister Ferdinand David schliesst mit der Nachschrift: «Das gedruckte Musikwerk sind die «Werber» von Lanner. Ich möchte, Du studiertest sie!» Joseph Lanner wurde 1804 in Wien geboren und bildete sich autodidaktisch auf der Violine und in der Komposition aus. Er stellte ein eigenes Orchester zusammen, mit welchem er an den verschiedensten Erholungsorten Wiens spielte und die Aufmerksamkeit und die Bewunderung der Bevölkerung erntete. Er starb, ein bedeutendes Vermögen hinterlassend 1843. Auch sein Sohn August Joseph (1834—1855) war ein beliebter Tanzkomponist und Orchesterdirigent. Der zweite Walzerkönig ist Johann Strauss, geboren 1804 als Sohn eines Wiener Wirtes. Zu einem Buchbinder in die Lehre gegeben, durfte er nur des Nachts das

*) Der Walzer. Studie von Otto Schmid. Dresdener Orchester 1886. Nr. 25.

Geigenspiel betreiben, bald aber wurde ihm diese Geheimniskrämerei zuwider, er entlief seinem Meister, nahm weiteren Unterricht, wirkte dann in Sperl's Konzertlokal im Pamer'schen Orchester mit und schloss sich endlich 1819 an Lanner an. 1825 trennte er sich von ihm, gründete ein eigenes Orchester, das nun mit dem Lanner's zu rivalisieren begann. 1834 zum Kapellmeister des ersten Bürgerregimentes von Wien ernannt, wurde er im nächsten Jahre Musikdirigent der Hofbälle und unternahm dann Konzertreisen, welche ihn im Triumphzuge durch Deutschland, Holland, England und Frankreich führten. 1849 nach Wien zurückgekehrt, starb er am Scharlach, mehr als 250 Kompositionen hinterlassend. In seinen Söhnen Johann Strauss jr., Joseph (1827—1870) und Eduard pflanzt sich der Ruhm des Vaters bis auf die Gegenwart fort und sind alle, den Traditionen des Hauses Strauss gemäss, bemüht, die Welt mit dem Reichtum ihrer Melodien zu überschütten. Erst in letzter Zeit sind wieder sowohl die Lanner'schen als die Strauss'schen Tänze bei Breitkopf & Härtel in Leipzig in neuer revidierter Auflage erschienen.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Die Pflege des Männergesanges in Deutschland und Österreich.

Gar weit muss man in der Geschichte des deutschen Volkes zurückgehen, um den Ursprung des deutschen Volksliedes zu suchen, das dann als Gemeingut der ganzen Nation, von einem Volksstamm zum andern wanderte und mit befruchtender Kraft die Herzen der Menschen in einer Zeit schon einander näher brachte, als von einer Einigung des deutschen Volkes in politischer Beziehungen noch lange nicht die Rede war. Schon 1647 erschien von Harsdörffer ein Buch: «Poetischer Trichter, die Teutsche Dicht- und Reimkunst in 6 Stunden einzugiessen,» nach seinem Erscheinungsorte «Nürnberger Trichter» genannt, das zwar jedes freie poetische Schaffen grundsätzlich in den Bann that und den leeren und geistlosen Künsteleien der Meistersingerzünfte das Wort redete, immerhin aber Einzelne zur Dichterei hinwies und bewirkte, dass die «unverlorene Volksart» wieder durchdringe. Als dann Goethe, Uhland, Eichendorff, Körner u. a. mit ihren Liedern erschienen und als der Tag des Kampfes um die Freiheit vom Joche des Despotismus herannahte, das war das deutsche Volk nicht nur in den Waffen einig, eine reiche Menge von herrlichen Liedern hatte den Deutschen die Brust geschwellt, feurige und edle Worte hatten ihre Leidenschaften veredelt und bei dem Klange der deutschen Lieder, des unveräusserlichen Gemeingutes aller Deutschen waren sie ausgezogen, und ihrer ward der Sieg.

Zwei Männer waren es, Friedrich Zelter, geb. 1758 zu Berlin und Hans Georg Nägeli, geb. 1773 zu Wetzikon im Kanton Zürich, welche an verschiedenen Orten die Verbrüderung der deutschen Männer im Gesange veranlassten und damit Grund legten zu einer der schönsten Institutionen, die nicht nur in Deutschland und Österreich, sondern in der ganzen Welt Nachahmung fand. Eine Abschiedsfeier für den

nach Wien berufenen Musiker Otto Grell veranlasste Zelter, einige Chöre für Männerstimmen zu komponieren, die, bei dem Feste gesungen, den Wunsch rege werden liessen, jeden Monat zu solchen Gesangsübungen zusammenzukommen. Aus diesen Vergnügungen entstand in Berlin der erste Gesangverein, für welchen Zelter 95 Chöre für Männerstimmen komponierte. Anders war es in der Schweiz, wo Hans Georg Nägeli in seinem Singinstitute die Kraft der Tonkunst, deren Wirkung auf die Erziehung und Bildung des Volkes erprobte und nicht allein durch Vorträge an vielen Orten der Schweiz



Friedrich Silcher.

für seine Idee Propaganda machte, sondern auch in Zürich einen Chor zusammenstellte, welcher die von ihm komponierten Chöre einstudieren und vortragen musste. Er erkannte dabei sehr richtig, dass von allen musikalischen Studien die Pflege der menschlichen Stimme am leichtesten ohne Störung der bürgerlichen Berufsarten vor sich gehen konnte und drang immer mehr darauf, dass der Chorgesang wirklich «das eine, allgemein mögliche Volksleben im Reiche der höheren Kunst» würde. Wenn auch vor Nägeli's Zeiten Chorgesangvereine schon bestanden, welche namentlich die Kirchenmusik pflegten und daher mehr exklusiver Natur waren, so drang jetzt der Gesang wirklich so

recht mitten ins Volk hinein. Nägeli selbst schenkte wie Zelter den Männergesangvereinen eine grosse Anzahl von Kompositionen, die, wie Dr. Elben sagt, bei aller Mannigfaltigkeit einen Grundton vorwalten lassen u. z. den, worin sich das männliche Kraftgefühl am schönsten, die Männerwürde am edelsten darstellt, die Vaterlandsliebe. Zelter starb 1832, Nägeli 1836. Von keinem der beiden wird noch ein Chor in den heutigen Konzertprogrammen aufgenommen, nichtsdestoweniger werden sie doch als die Gründer und klassischen Lehrer des Männergesangvereines geschätzt und gepriesen.

Ein dritter Meister und Beförderer des Männergesanges war Friedrich Silcher, der, 1789 zu Schnaith in Schwaben geboren, sich dem Lehrerstande widmen sollte, aber 1815 die Musik als Lebensberuf erwählte und Musikdirektor in Stuttgart wurde, welches Amt er bis zu seinem 1860 erfolgten Tode ausübte. Aus dem Volke entsprungen wendete er sich auch in seiner Kunst wieder dem Volke zu und lauschte ihm seine Melodien ab, die er ihm in künstlerischer Gewandung wieder darbot. Silchers Lieder zeichnen sich durch originelle Auffassung der zu Grunde liegenden Dichtungen, durch Einfachheit und ausdrucksvolle Melodie aus und dürfen aus denselben die Weisen des «Ännchen von Tharau,» «Es ritt ein Jäger wohlgemut», «Ade; es muss geschieden sein», «Morgen muss ich fort von hier», «Muss i denn, muss i denn zum Städtle hinaus», «Zu Strassburg auf der Schanz», mit welchen er sich so recht in das Herz des deutschen Volkes hineingesungen hat, besonders hervorgehoben werden. Endlich darf noch zu den ersten Tondichtern, welche das Gebiet des Männergesanges besonders pflegten, Gustav Reichhardt, geboren 1797 zu Schmarsow in Pommern, gezählt werden. Wie sein Vater, für den Beruf eines Landpredigers bestimmt, begann er die theologischen Studien in Berlin, wendete sich aber bald der Musik zu und wurde ein Schüler B. Klein's. Als Solosänger sehr beliebt, als Gesangslehrer zu dem Prinzen Friedrich Wilhelm, dem späteren deutschen Kaiser Friedrich III. berufen, widmete er seine freie Zeit der Komposition und machte sich besonders durch die Vertonung des Arndt'schen Gedichtes: «Was ist des Deutschen Vaterland» (1825) populär.

Des weiteren verdienen noch genannt zu werden Johann Wenzel Kalliwoda, der Schöpfer des zum Nationalgesang gewordenen «Deutschen Liedes», geb. 1800 zu Prag, gestorben als Hofkapellmeister in Karlsruhe 1876, Julius Otto, geb. 1804 zu Königstein in Sachsen, gestorben 1877 als Musikdirektor der Kreuzschule in Dresden, als Komponist des Chores: «Ich

kenne einen hellen Edelstein» u. a. m. weit über die Grenzen seines Vaterlandes bekannt; Julius Ruprecht Dürrner, geb. 1810 zu Ansbach in Baiern, gestorben 1859 als Musikdirektor in Edinburgh, der leider viel zu wenig geschätzte sehr eigenartige Komponist der «Sturmbeschwörung»; Ferdinand Möhring, 1816 zu Alt-Ruppin geboren, gestorben 1887, dessen Kompositionen sich durch edle Erfindung und sehr solide Arbeit auszeichneten und ihm den Ruf eines der begabtesten Komponisten sicherten; Valentin E. Becker, geboren 1814 zu Würzburg, gestorben 1891, als Komponist des «Kirchleins»



Johann Ritter von Herbeck.

sehr bekannt; Hermann Langer, geb. 1819 in Höckendorf bei Tharandt, gestorben 1889 als Universitäts-Musikdirektor in Dresden, als Schöpfer einer grossen Anzahl schöner Männerchöre beliebt; Franz Abt, geboren 1819 zu Eilenburg, gestorben 1885, ein geradezu unerschöpflicher Komponist von Liedern und Männerchören; Ludwig Liebe, 1819 zu Magdeburg geboren, namentlich im Auslande für den deutschen Männergesang mit ganzer Kraft eintretend und als Leiter der alljährlichen grossen Gesangfeste im Elsass sehr populär; Edwin Schultz, geb. 1827 in Danzig, welcher im Auftrage des preussischen Kriegsministeriums ein vierstimmiges u. ein einstimmiges Soldatenliederbuch bearbeitete und zahlreiche

Männerchöre komponierte; Alfred Dregert, geb. 1836 in Frankfurt a. d. O., gestorben als königl. Musikdirektor in Köln, als Komponist der Männerquartette: «Die Wissenschaft beim Rebensaft», «Traum der ersten Liebe» u. a. sehr geschätzt, und Heinrich Zöllner, geb. 1854 zu Leipzig, als Dirigent des vorzüglichen Kölner Männergesangvereins und als Komponist der «Hunnenschlacht» und anderer Männerchöre sehr bekannt. —

Schon 1841, als sich an vielen Orten Deutschlands Gesangvereine gebildet hatten, begann man Gesamtaufführungen mehrerer Vereine zu veranstalten, so in Windsheim 1841, Bamberg 1842, Schweinfurt 1843, Wertheim 1844. Auf diesem letzten Feste gab der Erbprinz von Löwenstein-Wertheim, der die Bedeutung des Männergesanges sehr richtig erfasst hatte, die erste Anregung, alle Sänger deutscher Zunge zu einem gemeinsamen Feste zu versammeln, und da diese Idee auf fruchtbaren Boden fiel, wurde für das folgende Jahr 1845 die Stadt Würzburg als jener Ort bezeichnet, an welchem das erste deutsche Sängerfest stattfinden sollte und auch wirklich unter Beteiligung von 1773 Sängern und 90 Gesangvereinen stattfand. Diesen folgten dann gleiche Feste 1846 in Köln, woselbst Mendelssohn den Taktstock führte, 1847 in Lübeck, wo Franz Lachner und Heinrich Marschner dirigierten. Auf dem Sängertage zu Coburg 1860 wurde die Abhaltung eines Sängerfestes in Nürnberg für das folgende Jahr beschlossen und folgten der Einladung über 5000 Sänger aus allen Gegenden der Welt, da selbst aus Amerika, Russland, England, Portugal, Frankreich und sogar aus der Türkei Teilnehmer anwesend waren. Dieses glanzvoll verlaufene Fest, dessen Grundton in den Begrüssungsworten des Präsidenten Dr. Gerster: «In der Liebe zum deutschen Vaterland, in dem Streben nach dessen Einigkeit, Unabhängigkeit, Grösse, Macht und Ruhmesherrlichkeit schreiten wir alle, ob aus Nord, ob aus Süd, auf gemeinsamem Wege» gekennzeichnet war, gab Veranlassung zur Gründung des deutschen Sängerbundes, dem nun mehr als 60,000 deutsche und österreichische Sänger angehören, und als dessen Obmann Dr. Elben, der Verfasser des trefflichen Buches über die Geschichte des deutschen Männergesanges, gewählt wurde. Der deutsche Sängerbund veranstaltete nun bisher 4 deutsche Sängerbundesfeste u. z. 1865 zu Dresden mit 16,000 Teilnehmern, 1874, München mit 5000, 1882 zu Hamburg mit 7000 und 1890 zu Wien mit 12,000 Teilnehmern.

In Österreich widmeten sich eine Reihe der hervorragendsten Musiker der Komposition vierstimmiger Männerchöre

und verdienen da hervorgehoben zu werden Jakob Eduard Schmölzer, geb. 1812 in Graz, Chormeister des Mürzthaler Sängerbundes, gestorben 1886, dessen Chöre auf dem Programme aller Gesangvereine stehen, Eduard Touwitz, geb. 1812 in Glatz in Preussisch-Schlesien, in Prag lebend, Anton Max Storch, geb. 1813 in Wien, 1843 erster Chormeister des eben gegründeten Wiener Männergesangvereins, 1856 Dirigent des grossen Gesangfestes anlässlich der Secularfeier der Geburt Mozarts in Salzburg, 1861 in Nürnberg den grössten Erfolg erntend durch seine Oper: «Ermanne dich, Deutschland!», als Komponist des herrlichen Chores: «Nachtzauber» unvergesslich, gestorben 1887; Franz Mair, geb. 1821 zu Weikendorf in Niederösterreich, Bürgerschuldirektor in Wien, als Komponist der Chöre: «Es rauscht ein stolzer Strom», «Wie die wilde Ros' im Wald» und «Suomi's Sang» volkstümlich im wahrsten Sinne des Wortes geworden; Eduard Schön-Engelsberg, geboren 1823 zu Engelsberg; in Österr. Schlesien, gestorben 1879 als Sektionschef des kk. österr. Finanzministeriums, von dem Hofrat Hanslick mit Recht sagen konnte, dass er seltenes, frisches, unverdorbenes Talent und einen reichsprudelnden Melodienquell besass und sich durch seinen «Heini von Steyr» und andere Arbeiten ein unvergängliches Andenken in den Kreisen deutscher Sänger bewahren wird; Dr. Ig. Machanek, 1825 zu Olmütz geboren; Joh. Carl Metzger, geb. 1827 in Wien, gegenwärtig Musikdirektor in Bielitz, durch seine Chöre sehr populär; Johann Ritter von Herbeck, geboren 1831 zu Wien, zuerst Sängerknabe im Stifte Heiligenkreuz bei Baden, 1856 Chormeister des Wiener Männergesangvereins, 1859 artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1869 kk. Hofopernkapellmeister und seit 1870 Direktor der Wiener Hofoper, endlich wieder Direktor der Gesellschaftskonzerte der Musikfreunde, gestorben 1877, eine der edelsten und solidesten Musikererscheinungen, als Komponist eben so gediegen wie beharrlich in der Vorführung von klassischen Werken, und dessen Ausgrabungen Schubert'scher Komposition auch die Nachwelt nie und nimmer wird vergessen dürfen; Heinrich Fiby, geboren 1834 in Wien, gegenwärtig als städtischer Musikdirektor in Znaim, wie als Komponist zahlreicher Männerchöre sehr beliebt; Ferdinand Debois, geb. 1835 zu Brünn, daselbst als Direktions-Sekretär der mähr. Escomptebank 1893 gestorben, bekannt durch seine drei grösseren lyrischen Cyclen «Das Mädchen von Albano», «Eliland» und «Wernher»; Rudolf Weinwurm geb. 1835 zu Schaideldorf bei Waidhofen a. d. Thaya n Niederösterreich, ein trefflicher Gesangpädagoge,

Universitätsmusikdirektor in Wien; Ernst Schmidt, geb. 1835 zu Geras in Niederösterreich, als Komponist von Männer- und Frauenchören ebenso geachtet wie als Gesanglehrer; Eduard Kremser, geboren 1835 zu Wien, gegenwärtig der gefeierte Dirigent des Wiener Männergesangvereines, ein trefflicher Klavier-Virtuose, ein genauer Kenner aller musikalischen Instrumente, als Komponist der Chöre: «Wenn zwei sich gut sind», «Im Winter», «Fröhliche Armut» und durch die Bearbeitung der «altniederländischen Volkslieder» weit über Österreich hinaus bekannt; Max von Wemzierl, geb. 1841 in Bergstadtl in Böhmen, Chormeister mehrerer Gesangvereine in Wien, gediegener Komponist; Thomas Koschat, geb. 1845 zu Viktring bei Klagenfurt in Kärnthen, Chorführer der kk. Hofoper in Wien, als Dichter und Komponist von Liedern in Kärnthner Mundart sehr beliebt, und Joseph Pembauer, geb. 1848 zu Innsbruck, akademischer Musikdirektor und Dirigent mehrerer Musikvereine daselbst, auf allen Gebieten der Musik, besonders aber auf dem des Männergesanges mit Erfolg thätig. Schliesslich sei hier noch des sehr erfreulichen jungen Nachwuchses, Albert Ritter von Hermann, Joseph Nentwich, Karl Komzak, Wilhelm Prantner, Edmund Reim und Joseph Stritzko gedacht.



Die Musik in den andern Ländern Europas.

1. Frankreich in den letzten Jahrzehnten.

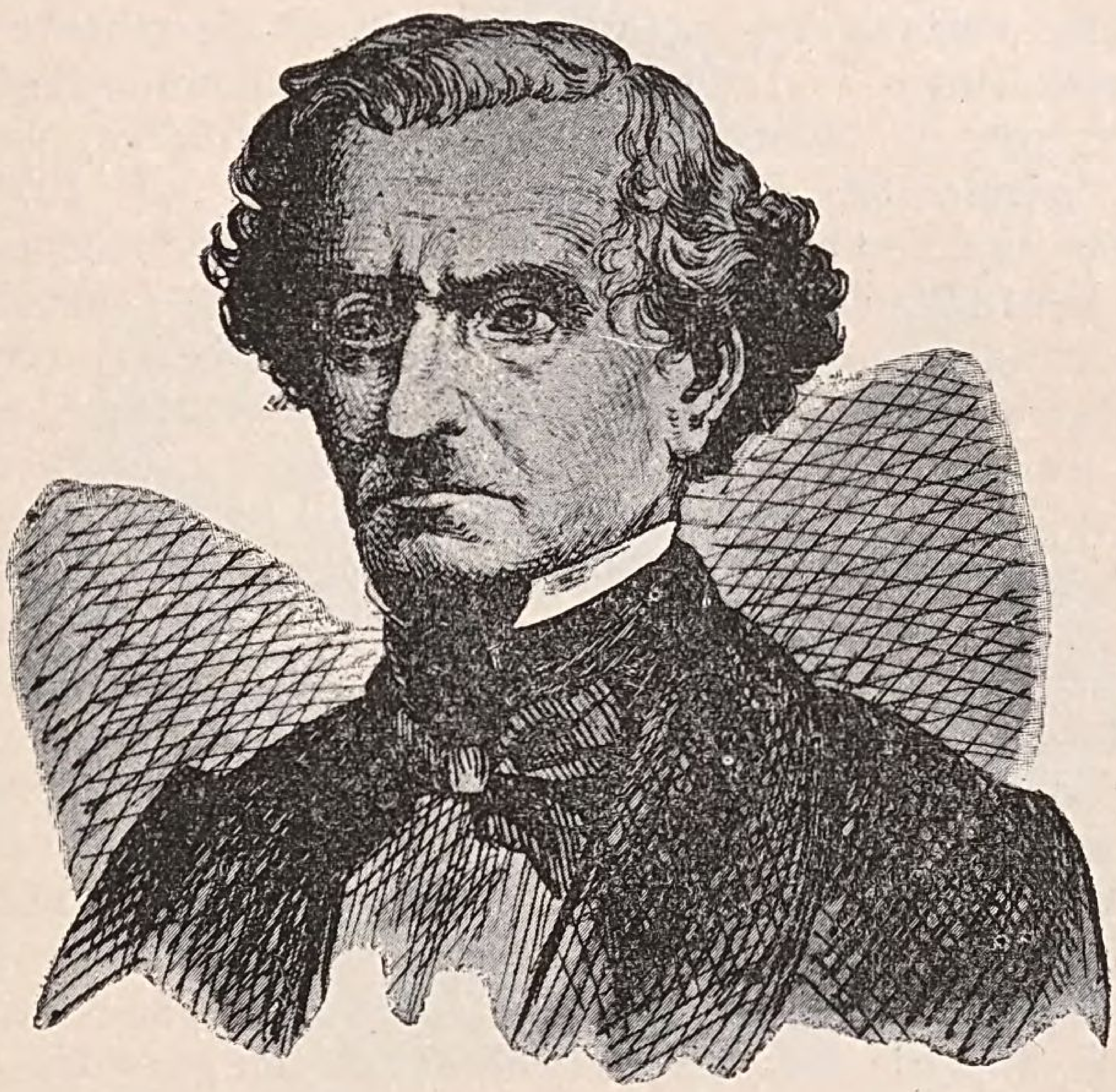
Der Geist der Romantik, der in den dreissiger Jahren ganz Europa ergriff und so grosse Veränderungen hervorrief, fasste auch in Frankreich festen Fuss. Der erste, der den traditionellen Stil, der bisher daselbst gegolten hatte und anerkannt wurde, verliess, war Hector Berlioz, von dem der Schriftsteller E. Schelle so treffend sagte, dass schon seine Physiognomie den Träger der roten Fahne gegen die herrschende Stilweise in Frankreich ankündigte und dessen Beispiel so zahlreiche Nachahmer fand. Hector Berlioz wurde 1803 zu La Côte Saint Andrée geboren und sollte sich auf Wunsch seines Vaters den medizinischen Studien widmen, kam zu diesem Zwecke nach Paris, wendete sich aber der Musik zu und wurde, da er sich nicht bekehren lassen wollte, von seinen Angehörigen verstossen. Auf sich allein angewiesen, fristete er vom Gesangunterrichte sein Leben, trat in das Pariser Konservatorium ein, wo ihm aber die Methode nicht zusagte und er auf autodidaktischem Wege seine Studien fortsetzte. Trotzdem erlangte er 1830 durch seine Kantate: «Sardanapal» den ersten Kompositionspreis, der ihm eine Reise nach Italien ermöglichte. 1832 wieder nach Paris zurückgekehrt, begann er nun eine eifrige Kompositionsthätigkeit und trat auch als Schriftsteller hervor, als solcher mit ganzer Kraft für Gluck, Spontini und besonders für Beethoven eintretend. Im Jahre 1843 reiste er nach Belgien und Deutschland, 1845 nach Oesterreich, 1847 nach Russland, 1848 und 1851 nach England und 1861 wieder nach Deutschland, wo er überall seine Werke zur Aufführung brachte und in Weimar besonders Liszt's Interesse zu erregen wusste. Seit 1856 dauernd in Paris, starb er 1869 daselbst. Unübertroffen war Berlioz in der Kunst der Instrumentation, wo er durch eigenartige

Mischung von Klangfarben einen Klangzauber hervorzubringen weiss, der allen früheren Komponisten fremd war.

Eine eigentümliche Erscheinung der französischen Musik ist es, dass die Zahl ihrer absoluten Instrumentalkomponisten ausserordentlich gering ist. Die französische Musik ist mit dem Worte fast unzertrennlich verbunden, so dass sie ohne dasselbe nur sehr kümmerlich lebt. Ein einziger Franzose, Felician David hat im symphonischen Fache in letzter Zeit Aufsehen erregt. 1810 zu Cadenet in Frankreich geboren, trat er nach einer sehr traurig verbrachten Jugend im Pariser Konservatorium ein, wo er den Unterricht von Fétis genoss. 1832 trat er wieder aus, schloss sich der Gemeinde der St. Simonisten an, zog nach Auflösung derselben mit den Häuptern dieser Sekte nach dem Oriente, erlitt daselbst die mannigfaltigsten Unglücksfälle, wurde sogar eingekerkert und kehrte nach einem sehr abenteuerreichen Marsche durch Ägypten nach Frankreich zurück, wo er dann in einem symphonischen Tongemälde «Die Wüste» die Erlebnisse im Orient darzustellen trachtete und durch den orientalischen, glücklich getroffenen Lokalton allgemein Aufsehen erregte. 1859 erlangte er mit seiner Oper: «Herculane» den Staatspreis von 2000 Franks, wurde 1869 an Stelle Berlioz zum Bibliothekar des Konservatoriums ernannt und starb 1876 zu Paris. Als Instrumentalkomponist darf auch hier noch Camille Saint-Saëns genannt werden, obwohl er so ziemlich alle Gebiete der musikalischen Komposition betreten hat. 1835 zu Paris geboren, soll er schon mit $2^1/_2$ Jahren Klavier gespielt haben. Unbedingt musikalisch veranlagt, trat er im Konservatorium in Halévys Klasse ein und erhielt 1849 und 1851 erste Preise im Orgelspiel. 1853 wurde er Organist an der Kirche St. Merry, vertauschte dieses Amt 1858 mit dem gleichen an der Madelainekirche und erteilte nebenbei Klavierunterricht. Bald erregte jedoch seine kompositorische Begabung allgemeines Aufsehen, er bereiste sodann 1869—70 Deutschland, mit seinen symphonischen Dichtungen, Konzerten, Quartetten und für sein meisterhaftes Klavierspiel zahlreichen Beifall erntend.

Reicher bebaut ist das Feld der dramatischen Musik, ernsteren und heiteren Charakters. Der erste, der hier zu nennen ist, ist Ambroise Thomas, geboren 1811 zu Metz. 1828 trat er in das Pariser Konservatorium ein, hielter schon im folgenden Jahr den ersten Preis für Klavierspiel, zwei Jahre darauf denselben für Komposition und ging dann nach Italien, von wo er 1836 nach Paris zurückkehrte und zahlreiche Werke schrieb. Aber erst im Alter von 55 Jahren

im Jahre 1866, erzielte er einen durchschlagenden Erfolg und machte ihn seine Oper: «Mignon» zu einer europäischen Berühmtheit. 1868 schuf er dann den «Hamlet», welcher ebenfalls den Weg über alle Bühnen der Welt machte. Gegenwärtig als Nachfolger Auber's Direktor des Pariser Konservatoriums, darf er wohl als Schöpfer der beiden genannten Werke, welche das geschmeidige Talent des Meisters in das beste Licht stellen, einen Ehrenplatz in der Geschichte der französischen Musik behaupten. Eine seltene Begabung für die komische Oper zeigte der 1817 zu Montpellier geborene Louis Aimé Maillart, dessen «Glöckchen des Eremiten»



Hector Berlioz.

auch auf allen deutschen Bühnen Eingang gefunden und verdiente Anerkennung geerntet hat. Maillart starb 1871 zu Moulins. Eines der bedeutendsten Talente Frankreichs ist Charles Gounod, 1818 zu Paris geboren, der aber auch erst 1859, nachdem schon vorher mehrere seiner dramatischen Werke die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt nicht auf sich zu lenken vermochten, mit seiner Oper: «Faust» hervortrat, die unter nicht endenwollendem Beifall in Paris in Szene ging und von da die Reise in die ganze Welt antrat und heute Repertoirestück aller Bühnen ohne Ausnahme ist. Seine folgenden Opern: «Romeo und Juliette» und «Le tribut

Zamora» sind weniger bedeutend, seinen Weltruf hat die Perle seiner Schöpfungen, der «Faust», unerschütterlich fest begründet. Er starb im Oktober 1893. Ein mit Recht beliebter Opernkomponist ist auch Victor Massé, geb. 1822 zu Lorient, im Pariser Konservatorium ausgebildet, sodann zwei Jahre in Italien und 1852 mit der komischen Oper: «La chanteuse voilée» (Die verschleierte Sängerin) hervortretend, welche vollen Erfolg hatte. Das Glück blieb ihm auch bei den nächsten Werken: «Les noces de Jeanette» 1853, «Galathée» 1854 und «Paul et Virginie» 1876 treu. Seit 1856 Ritter der französischen Ehrenlegion, seit Aubers Tode 1871 Nachfolger desselben in der Akademie, und seit 1880 Ehrenprofessor, hat sich der greise Komponist zurückgezogen, um auf den wohlverdienten Lorbeeren auszuruhen. — Ein echter Vertreter der komischen Oper in Frankreich ist Léon Delibes, geb. 1836 zu St. Germain du Val, Schüler des Pariser Konservatoriums, seit 1878 Professor der Harmonielehre daselbst, der die musikalische Welt mit den fein durchdachten, in ihrer Art echt französischen, äusserst elegant instrumentierten Balleten: «Naila», «Sylvia», und «Coppelia» entzückte und auch in seinen Opern: «Lakmé», «Le roi l'a dit» und «Jean de Nivelle» seine ausserordentliche Begabung, treffend zu charakterisieren und zu illustrieren verstand. Leider schied dieses reich begabte Talent schon 1891 aus dieser Welt. — Das gleiche Schicksal, allzufrüh von seinem Wirkungsfelde abberufen worden zu sein, teilt mit Delibes der 1838 zu Paris geborene, 1875 schon gestorbene George Bizet. Wer seine Oper: «Carmen», dieses lebensvolle, von heissblütigem Temperament erfüllte, mit reizvoller charakteristischer Verwendung des spanischen Lokalkolorits übergossene Bild südlich leidenschaftlichen Lebens einmal vor seinen Augen und dessen Musik vor seinen Ohren abspielen liess, wird den tiefen Eindruck dieser genialen Arbeit nie vergessen. Nicht so unmittelbar wirkt Jules Massenet auf den Zuhörer ein, obwohl seine Opern: «Cid», «Le roi de Lahore», «Manon» und «Werther» den Komponisten zu den bedeutendsten Erscheinungen Frankreichs zählen lassen. Massenet ist 1842 in St. Etienne geboren, Schüler des Pariser Konservatoriums, hat 1863 den Römerpreis erhalten und wirkt neben seiner eifrigen Thätigkeit auf dramatischem Gebiete seit 1878 als Lehrer für Kontrapunkt und Fuge am Pariser Konservatorium.

Ein ganz neues Genre auf musikdramatischem Gebiete eröffnete der ganz ungewöhnlich begabte Jacques Offenbach, 1822 in Köln als Sohn des Vorsängers der dortigen israelitischen Gemeinde geboren. Derselbe studierte 1835—1837

unter Cherubinis Leitung am Pariser Konservatorium, war sodann in mehreren Theaterorchestern als Violoncellist beschäftigt und trat auch zuerst mit einigen Violoncellekompositionen in die Öffentlichkeit. Aber schon als Violoncellist zeigte Offenbach seine unverkennbare parodistische Begabung, indem er in seinen Vorträgen oft den Zuhörer durch äusserst sentimentale Weisen bis in das Innerste rührte und dann plötzlich in eine tolle ausgelassene Melodie, einen beliebigen Gassenhauer, verfiel. Ein musikalischer Schriftsteller nannte ihn damals den «musikalischen Heine» und machte ihn seine Eigentümlichkeit in Pariser Gesellschaftskreisen sehr



Charles Gounod.

bekannt. Eine Konzertreise, die er als ernst zu nehmender Violoncellist, also auf einem ihm eigentlich fremden Gebiete, betrat, hatte gar keinen Erfolg, er kehrte nach Paris zurück und begann nun für das Theater zu schreiben. Schon seine ersten Versuche, welche textlich der «höhere Blödsinn«, in musikalischer Beziehung aber graziös waren und von kolossaler Phantasie zeugten, fanden lebhaften Anklang, er kam in die Mode, konnte 1855 in den elysäischen Feldern ein eigenes Theater errichten, das er im nächsten Jahre schon bedeutend vergrössert in die Passage Choiseul verlegen musste und errang nun sowohl hier, als auch in vielen deutschen Städten,

welche er mit seiner eigenen Truppe bereiste, mit seinen parodistischen Possen: «Die Verlobung bei der Laterne», «Herr und Frau Denis», «Fortunios Lied», «Orpheus in der Unterwelt», «Die Seufzerbrücke», «Die schönen Weiber von Georgien», «Die schöne Helena», «Die Grossherzogin von Gerolstein», «Pariser Leben», «Blaubart», welche sich alle durch pikanten Rhythmus, frivole und schlüpfrige Texte auszeichneten, solchen Beifall und hatte derartigen Zulauf, dass er sich 1866 als mehrfacher Millionär von den «Bouffes parisiens» zurückziehen konnte und nur mehr der Komposition lebte. Offenbach hatte auch den Höhepunkt seines Glückes erreicht, seine folgenden Arbeiten hatten nicht mehr den Beifall, er hatte sich überlebt, andere Meister wie Lecocq, Strauss, Suppé hatten ihn auf diesem Gebiete überholt; er starb 1880. Offenbach, dessen melodische und rhythmische Begabung enorm war, dessen harmonische und kontrapunktische Kenntnisse aber gleichsam auf dem Nullpunkt standen, leitete, wie Hofrat Hanslick sagt, nach langer Dürre wieder einen Strom musikalischer Heiterkeit der lachlustigen und melodiendurstigen Menschheit zu. Offenbachs Stil hat bei aller Originalität den meisten Zusammenhang mit Auber und Adam. Das französische Element ist das vorherrschende in ihm, aber nicht das allein herrschende. Einige nicht zu tilgende Jugendeindrücke namentlich aus den Opern Mozart's und C. M. v. Webers (die einzigen Komponisten, von denen Offenbach mit Begeisterung sprach), ein Strahl deutscher Romantik und die ausgelassene Karnevalskomik seiner Vaterstadt Köln mischten sich in ihm mit der leichtfertigen Grazie seines Adoptiv-Vaterlandes Frankreich. Endlich noch ein drittes nationales Element, ohne welches Offenbach ebensowenig vollständig zu erklären ist, wie H. Heine: «der Witz und Scharfsinn des Juden». Und so hatte sich denn bei Offenbach alles vereinigt, um ihn zum Begründer und zugleich typischen Vertreter einer Kunstrichtung zu machen, die, man mag sich zu ihr nun stellen, wie man will, doch eine herrschende geworden ist und in der Entwickelungsgeschichte der Musik und des Theaters nicht übergangen werden kann.

Der gefährlichste Konkurrent Offenbach's und Vertreter seiner Richtung war Charles Lecocq, geb. 1834 zu Paris, und im Pariser Konservatorium unter Halévy's und Benoit's Leitung ausgebildet. 1857 trat er mit seinen Operetten hervor, von denen als die bedeutendsten zu erwähnen sind «Les cents vierges» (1871), «La fille de Madame Angôt» (1872) und «Giroflé-Girofla» (1874). Auch er zeichnete sich durch markanten Rhythmus, schöne Melodie aus, und waren

seine Werke im Gegensatze zu denen Offenbachs sehr decent.

2. Der Norden Europas.

Im Beginne dieses Jahrhunderts erstehen auch dem rauhen Norden Europas Tonkünstler, deren Arbeiten hier Erwähnung verdienen. Der Altmeister nordischer Tonkunst ist A. F. Lindblad, 1804 in der Nähe von Stockholm geboren und in Berlin ausgebildet. 1835 liess er sich in Stockholm nieder, wo er eine grosse Menge von Kompositionen, Symphonien, Klavierwerken, besonders aber Lieder schuf, die dann seine berühmte Schülerin Jenny Lind und das schwedische Damen-Quartett unter grossem Beifall hinaus in die weite Welt trug und den Komponisten erst in weiten Kreisen bekannt machten. Lindblad starb 1864. — Vier Jahre nach Lindblads Geburt kam in Kopenhagen Hans Christian Lumbye zur Welt, der dänische Lanner, ein vorzüglicher Tanzkomponist, dessen schöne Weisen nicht nur in seiner Vaterstadt, sondern auch in Frankreich und Deutschland, wohin er mit einem eigenen Orchester Reisen unternahm, stürmische Anerkennung fanden. 1865 zog er sich wegen eines hartnäckigen Gehörleidens von der Ausübung seines Berufes zurück und starb 1874 in Kopenhagen. —

«Einen Ehrenplatz im europäischen Konzertprogramm» darf Niels W. Gade beanspruchen. Sein ganzes Wissen und Können eigentlich auf autodidaktischem Wege erlangend, verstand er es schon mit seinem ersten Werke: «Nachklänge aus dem Ossian» op 1., welches bei der vom Kopenhagener Musikverein ausgeschriebenen Konkurrenz 1841 den ersten Preis erhielt, die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zu lenken. Robert Schumann, als er dieses Werk wie seine erste Symphonie hörte, schrieb: «Wir haben hier einen ganz neuen Künstlercharakter vor uns; in Gades Musik zeigt sich zum ersten Male ein entschieden ausgeprägter nordischer Charakter». Gleichzeitig betont Schumann: «Aber gewiss wird Gade selbst am wenigsten verleugnen, wie viel er deutschen Meistern zu verdanken hat. Den grössten Fleiss, den er ihren Werken widmete, (er kennt so ziemlich alles von allen), belohnten sie ihm mit dem Geschenk, dass sie allen hinterlassen, die sich treu zeigen, mit der Weihe der Meisterschaft». Und diese deutschen Meister konnte er kennen lernen, als er mit einem königlichen Stipendium ausgerüstet, nach Leipzig wanderte

woselbst er Mendelssohn's und Schumanns Freundschaft erwarb. Nach einem kurzen Aufenthalte in Italien kehrte er nach Leipzig zurück, wo er an Stelle des abwesenden Mendelssohn mit der Leitung der Gewandhauskonzerte betraut wurde und diese Stellung auch nach dessen Tode, allerdings nur für kurze Zeit erhielt, da er 1848 nach seiner Vaterstadt berufen wurde, um daselbst die Direktion des Kopenhagener Musikvereines zu übernehmen. Unter seiner Leitung nahmen die Konzerte solchen Aufschwung, dass sie heute noch, wie die das Pariser Konservatoriums in zwei Serien, jede Woche zweimal mit dem gleichen Programm gegeben werden müssen. 1861 wurde er zum königl. dänischen Hofkapellmeister ernannt und anlässlich des 400jährigen Jubiläums der Universität mit dem Ehrendoktordiplom ausgezeichnet. Noch in seinen letzten Jahren als Komponist, Lehrer und Dirigent rastlos thätig, starb er am 21. Dezember 1891 im Alter von 73 Jahren, von seinen Landsleuten und der ganzen Welt tief betrauert. Gade hat trotz der skandinavischen Färbung, die er naturgemäss seinen Werken gab, und welche die Zuhörer gefangen nahm, nie die Schönheitslinie überschritten und auch in seinen späteren Arbeiten gezeigt, dass er auch das Lokalkolorit zu vermeiden weiss.

Neben Gade ist dessen Schwiegervater und erster Lehrer, Peter E. Hartmann, der erste, welcher die skandinavische Volksweise für grössere Kunstformen verwertete, zu nennen. Von seinen genialen Kompositionen sind zahlreiche Klavierwerke, wahrhaft populär gewordene Lieder, Symphonien und mehrere Opernhervorzuheben. Dessen Sohn Emil Hartmann, 1836 zu Kopenhagen geboren, hat sich als Komponist ebenfalls einen vorteilhaften Ruf erworben und gingen seine Opern «Elversteigen» (Das Elfenmädchen) und «Der Korsikaner» mit grossem Erfolg über die dänische Hofbühne. Er lebt heute komponierend und zugleich Landwirtschaft treibend, auf seinem Landgute Sölleröd bei Kopenhagen.

Ein Norwege von Geburt, der 1840 zu Christiania das Licht der Welt erblickte, ist wohl Johann Severin Svendsen, neben Edward Grieg der bedeutendste der gegenwärtig lebenden nordischen Tonmeister. Als Kapellmeister der königlichen Hofoper in Stockholm, entwickelte er eine grosse Thätigkeit und hat sich auch durch die Gründung und Leitung der philharmonischen Konzerte ein hervorragendes Verdienst erworben hat. Svendsen ist nicht nur ein ausgezeichneter Komponist, da ihm ein vollendeter Rhythmensinn, eine vollständige Beherrschung aller technischen Mittel, eine farbenreiche Instrumentation und ebenso melodische wie harmonische

Erfindung eigen ist, sondern er darf auch als trefflicher Dirigent genannt werden. Von seinen Kompositionen sind hier zu nennen zwei Symphonien in D-dur und B-dur, ein Streich-Octett, ein Violoncell-Konzert, ein C-dur-Streichquartett, mehrere Männerquartette und Männerchöre, welche er für den aus tausenden Sängern bestehenden dänischen Sängerbund, dessen Hauptdirigent er ist, schrieb, die norwegischen Rhapsodien, ein Krönungsmarsch für König Oskar II. und endlich seine Orchester-Bearbeitungen schwedischer, norwegischer und isländischer Volksweisen. — Der «Chopin



Niels W. Gade.

des Nordens», wie Bülow den 1843 zu Bergen in Norwegen, als Sohn des Konsuls Alexander Grieg geborenen Eduard Grieg nannte, studierte im Leipziger Konservatorium und hatte dort Moscheles, Hauptmann, Richter, Reinecke und Wenzel zu seinen Lehrern. Leider musste er krankheitshalber seine Studien daselbst aufgeben und setzte dieselben in seiner Heimat bei Gade und Hartmann fort. Seit 1867 lebt er in Christiania, wo er einen von ihm gegründeten Musikverein leitet und eine Staatspension bezieht, um möglichst ungestört schaffen zu können.

3. Die Nordslaven.

Einer der besten und edelsten unter den böhmischen Komponisten war Friedrich Smetana, 1824 zu Leitomischl geboren. Er sollte sich den juridischen Studien widmen, ging aber trotz des Widerstandes seines Vaters zur Musik über und erhielt namentlich von Schumann, der sich für ihn lebhaft interessierte, viele fruchtbare Anregungen. In Prag trat er nun als Pianist vor die Öffentlichkeit und durfte er allwöchentlich dem Kaiser Ferdinand vorspielen. Aber erst 1856 wurde sein Name in weiteren Kreisen bekannt, als Liszt nach Prag kam, Smetana's täglicher Gast wurde und dessen Kompositionen kennen lernte. Im selben Jahre wurde er nach Gotenburg in Schweden berufen, um die Leitung der dortigen philharmonischen Konzerte zu übernehmen, musste aber schon 1859 diese Stellung aufgeben, da seine Gattin (die Pianistin Kolarz) das rauhe Klima nicht vertragen konnte. Auf der Rückreise starb dieselbe in Dresden, er setzte die Reise nach Prag fort und wurde daselbst 1866 Kapellmeister des czechischen Nationaltheaters. 1884 erkrankte er geistig, wurde in die Landes-Irrenanstalt verbracht und starb noch im selben Jahre. Am besten hat der bedeutendste Musikkritiker Böhmens, Emanuel Choálla in der Schrift: «Ein Vierteljahrhundert böhmischer Musik» Smetana mit folgenden Worten charakterisiert: «So Grosses die Zukunft der böhmischen Musik bringen mag, — und ihre Entstehung, ihr gegenwärtiger Bestand berechtigen doch sicherlich zu schönen Hoffnungen — das Verdienst Smetana's um dieselbe wird immer obenan stehen; denn nicht nur in der begründeten Idee, auch in seinen Kunstthaten lebt es fort. Wer immer in der Folge zur Feder greift, die Schicksale der böhmischen Tonkunst zu verzeichnen, die Geschichte des denkwürdigen Aufschwunges niederzuschreiben, den die Musik in Böhmen in den sechsziger Jahren genommen und bis auf den heutigen Tag fortgesetzt hat, er wird, um der Wahrheit Zeugnis zu geben, sagen müssen: Im Anfang war Smetana! Sein Andenken hat unsere Dankbarkeit, seine Werke unsere Bewunderung!»

Auf dem Gebiete der Oper folgen seinen Spuren Wilhelm Blodek, 1834 zu Prag geboren, sehr ausgezeichneter Flötenvirtuose, daselbst seit 1860 Professor am Prager Konservatorinm, 1880 im Wahnsinn gestorben, mit seiner böhmischen Oper: «Im Brunnen», und Anton Dvorák, 1841 zu Mühlhausen in Böhmen geboren, seit 1857 in Prag, wo er sich in der Musik ausbildete, 1862 eine Anstellung als

Bratschist am Nationaltheater erhielt, dieselbe infolge eines gewährten Staatsstipendiums aufgab, sich nunmehr vollständig der Komposition widmete und sowohl durch seine Opern: «Harte Schädel» (1874) und «Der Bauer ein Schelm», wie durch seine Orchesterwerke, darunter besonders durch seine «slavischen Tänze» die vollste Anerkennung der Sachverständigen und des Publikums erwarb. 1890 wurde Dvorák von der Universität zu Cambridge zum Ehrendoktor der Musik ernannt.

Die Musik der Polen *), von der ausserhalb der Grenzen des Vaterlandes nur sehr wenig bekannt geworden ist, ist



Anton Dvorák.

ihrem Ursprunge nach auf einige Jahrhunderte zurückzuführen, da das älteste polnische Lied: «Bogarodzica» an die Mutter Gottes schon im 11. Jahrhundert gesungen wurde. Eine Glanzepoche für die Musik, wie für alle Wissenschaften war das 16. Jahrhundert, in welchem König Siegismund I. (1506—1548) ein Kollegium der Roratisten gründete, welchem die Aufgabe oblag, in der Kathedrale am Schlosse zu Krakau zu singen, und welches dadurch, dass es die Werke der bedeutendsten ausländischen Meister zur Aufführung

*) Die Musik der Polen. Skizze von Prof. Dr. Franz Bylicki. Verlag d. poln. Ausstellungskomités Wien 1892.

brachte, für die polnische Musik von weitgehendster Bedeutung wurde, denn es entstanden auch im Vaterlande Komponisten, welche durch das Studium der gehörten Kompositionen angeregt, selbständig thätig wurden. Aus diesen sind Wenzel Szmatolski, Nikolaus Gomolka und Georg Gorczynski als die bedeutendsten hervorzuheben. Unter der Regierung Sigismunds III. und Ladislaus' IV., weilten viele italienische Meister am polnischen Königshofe, darunter auch Marenzio und im ersten Jahre der Herrschaft des letzten Königs von Polen, Stanislaus August Poniatowski, 1765, wurde in Warschau das ständische Nationaltheater gegründet, wo fremde wie einheimische Talente ihre Werke zur Geltung bringen konnten. Die erste nationale Oper: »Das beglückte Elend» von Kamienski, wurde 1778 in Warschau unter enthusiastischem Beifall aufgeführt, eben solche Anerkennung fand die 1794 aufgeführte Musik zu dem von dem berühmten Boguslawski geschriebenen Volksspiel: Krakowiacy i Górale (Die Krakauer Land- und Bergleute) von Stefani. Auch Kurpinski bewies in seinen Opern ein reiches Talent, welches die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln wusste.

Im 19. Jahrhundert ist wohl Chopin, dessen Lebensbild und Bedeutung wir an anderer Stelle entwickelten, das bedeutendste Talent der Polen. Neben ihm steht Stanislaus Moniuszko, 1819 geboren, unter Rungenhagens Leitung in Berlin ausgebildet, hauptsächlich in Warschau lebend. Moniuszko hat alle Gebiete der Tonkunst betreten, in den Liedern trifft er den polnischen Nationalcharakter so trefflich, dass sie mit Recht sehr populär geworden sind; in der Kantaten-, Oratorien- und Kirchenmusik hat er schon ausgezeichnetes geliefert, einen Ruf aber, der über die Grenzen des Vaterlandes hinausging, hat er sich erst mit der 1858 zum erstenmal in Warschau gegebenen Oper: «Halka» errungen, welche seither über 500 Mal daselbst gegeben wurde. In diesem Werke liefert auch Moniuszko ein unübertroffenes Muster des polnischen Nationaltanzes, des «Mazur». Von seinen Opern sind noch zu erwähnen: «Lotterie», «Ideal», «Der neue Don Quixote», «Das Gespensterschloss», «Der Flossknecht», «Das Nachtlager in den Apeninnen» u. a. Neben Chopin und Moniuszko, welche den Reichtum der polnischen Nationalmusik recht deutlich zu Tage treten lassen, sind noch Ladislaus Zelenski, Sigmund Noskowski und Ignaz Paderewski zu nennen.

Einen bedeutenden Einfluss auf das russische Musikleben übte der 1804 geborene Michael von Glinka aus. In einem adeligen Erziehungsinstitut in Petersburg genoss er musikalischen

Unterricht und erweiterte sodann seine Kenntnisse bei Field in Moskau. 1825 trat er mit Klaviervariationen über ein italienisches Thema hervor, musste aber Russland seiner angegriffenen Gesundheit wegen verlassen und lebte mehrere Jahre in Venedig, Mailand, Rom und Neapel, in welchen er die Pflege seiner geliebten Musik nicht unterliess. Wieder nach seiner Heimat zurückgekehrt, feierte er 1836 mit seiner Oper: «Das Leben für den Zaren» einen wahren Triumph und wurde seither als echt nationaler Tonkünstler betrachtet. 1842 erschien dann Glinka's nächste Oper «Russland und Ludmilla», dann ging er wieder auf Reisen, besuchte in Paris Meister Berlioz, der ihn sehr freundlich anfnahm und kehrte 1854 nach seiner Heimat zurück, wo er nun die kaiserliche Hofkapelle dirigirte, 1857 aber plötzlich aus diesem Leben abberufen wurde. — Ein würdiger Nachfolger und Erweiterer der Ideen Glinka's war Alexander Dargomyzski, 1813 im Smolenzker Gouvernement geboren, als Autodidakt mehrere Klavierconcerte komponierend, durch die Freundschaft Glinka's auf die dramatische Laufbahn gewiesen. Verwendete Glinka nur das lyrische Element im Volksliede, so ist es das Verdienst Dargomyzski die Bestandteile des russischen Volksliedes zum dramatischen Ausdrucke befähigt und erhoben zu haben.

Rimsky-Korsakof geb. 1844, Cesar Gui, geb, 1835 und Alexander Borodin, geboren 1834, arbeiteten im Sinne Dargomyzski weiter, indem sie die Form der Klassiker wahrten, aber in dieselben die dem russischen Boden entsprossenen Volksmelodien eingossen. Dieser Richtung nicht angehörig, ist endlich noch als Vertreter der russischen Musik Peter v. Tschaikowsky, 1840 im Uralgebirge geboren, zu nennen. Er hat Jurisprudenz studiert und widmete sich dem Staatsdienste, aber es zog ihn so mächtig zur Tonkunst hin, dass er den ernsten Beruf aufgab und in das Petersburger Konservatorium eintrat; 1865 wurde er als Lehrer an das Moskauer Konservatorium engagirt, wo er bis an sein im November 1893 erfolgtes Lebensende thätig war. Während die vorgenannten Meister ihre Melodien nur dem nationalen Borne entnehmen, beschränkt sich Tschaickowsky durchaus nicht auf denselben, er ist kein absolut national russischer Komponist, sondern lehnt sich in seinen zahlreichen Opern mehr an die deutsche Schule und verband so das russische mit dem deutschen Reiche der Tonkunst. —

Namenverzeichnis.

Abela (Placido) 114
Abington (Henry) 143
Abt (Franz) 413
Adam de la Hale 60
Adam von Paris 45
Alard 370
D'Alayrac 269
Afranio 130
Agricola (Alexander) 46
Agricola (Mart.) 121, 171
Ahle (Joh. Georg) 154
Aeschylos 28
Amati (Fam.) 124, 125, 126
Allegri (Greg.) 93, 95, 97
Albergati (Conte) 115
Albert (Eugen d') 393
Albert (Heinrich) 154
Alboni (Marietta) 361
Albrechtsberger 382
Aldibrandini 115
Alfons II. 60
Alkäus 27
Alkmann 27
Althahn 55
Ambrosius 35
Andrée (Joh.) 405
Anerio (Giovanni) 93
Anerio (Felice) 93
Animuccia (Giov.) 85, 91
Apollo 29
Araber 13
Arbuthnot 182
Arcadelt (Jak.) 49, 99, 100,
Archicymbalum 100
Argentin 139
Arion 27
Ariosti 115
Aristote 45
Aristoxenus 31
Armonie 61
Arrigoni 182
Assamenta 32
Assmeyer 395
Assyrer 18
Astorga (Emanuele d') 113, 114, 115
Auber 419, 420, 361, 356, 270, 265
Auer (Leopold) 377
Axamenta 32
Bach's Familie 160
Bach (Heinrich) 138
Bach (Joh. Christian) 177
Bach (Joh. Christoph) 138, 176
Bach (Joh. Michael) 138
Bach (J. S.) 128, 131, 143, 136, 138, 146, 151, 158, 160, 178, 284, 296, 300, 304, 324. 327, 330, 332, 375, 377, 380, 381, 404,
Bach (Otto) 290
Bach (Phil. Em.) 141, 160, 173, 379, 386
Bach (Wilh. Friedemann) 172
Bach (Wilh. Fried. Ernst) 177
Badia (C. A.) 115
Bärenstädt 181
Baillot 369, 370
Baini 48, 296
Bainster (Gilbert) 143
Baktrer 16
Banchiero Adriano 138
Barbaja 355
Barbi (Alice) 361
Barbireau (Jakob) 46
Barden 55
Bargiel (W.) 328, 309
Barral, (Vizgraf v. Marseille) 60
Bassani 98
Bazzini (Ant.) 258, 367
Beck (J. N.) 361
Becker (K. F.) 321
Becker (Val. E.) 413
Beethoven, 196, 229, 275, 284, 294, 302, 322, 327, 331, 332, 335, 354, 358, 370, 375, 377, 379, 380, 383, 384, 386, 417
Behaim 74
Bellincioni (Gemma) 367
Bellini (V.) 251, 360
Benda (Frz.) 372
Benda (Georg) 173, 195
Benevoli (Orazio) 95
Bennet 307
Benoit 422
Berger (Ludwig) 381
Bériot 368, 354, 370, 371, 353
Berliner Liederbuch, 79
Berlioz 384, 419, 429,
Berlioz (Hector) 417
Bernabei (Ercole) 115
Bernabei (Ginseppe) 115
Bernardi (Francesco) 115
Bernasconi (Andreas) 115
Bernhard (d. Deutsche). 134
Bertolli 182
Bertini (Henri) 381, 382.
Bettini (Stefano) 85
Bianchi (Bianca) 365
Biark 55
Biber 372
Binchois (Egydius) 46
Bird (Thomas) 144
Bird (William) 144
Bizet (Georges) 420
Blasinstrumente 130
Blodek (Wilhelm) 426
Bocklet (C. M. D.) 327
Böhm (Josef) 375, 376
Boëtius 31
Boieldieu 265, 273
Boito Arrigo 259
Bontempo 115
Boppo 70
Bordoni-Hasse (Faustina) 117, 195
Borodin (Alexander) 429
Bragge 55
Brahms (Joh.) 314, 322, 326, 365, 377, 384, 402, 403
Brambach (J.) 306
Brandt (Karoline) 281
Brandt (Marianne) 362
Bratsche 123
Brindis (de Salas) 310

Brisso (Giov.) 94
Broschi (Carlo) 116, 181,
Bruch (Max) 309
Bruckner (Anton) 395
Brüll (Ignaz) 399, 401
Brümmel (Anton) 47
Brugg (Arnold von) 82
Bull (John) 144
Bülow (H. v.) 388, 393, 425
Bungert (A.) 306, 402, 404
Buononcini (M. A.) 98, 115
Burck (Joach. v.) 83, 152
Burgmüller (N.) 314
Buschner 139
Busnois (Antoine de) 46
Buths (G.) 306
Buxtehude (Dietrich) 138 164
Caccini Giulio 106, 107, 109, 132, 133
Cafarelli 118
Caldara 113, 115, 195, 199
Calvisius (Sethus) 83
Calzabigi 200
Campi (Antonia) 354
Campra André 190, 261
Cannabich 372
Cantzler 63
Capoul (Q. V.) 365
Carissimi (Giacomo) 95, 97, 139
Caron (Th. F.) 46
Carpentras 46
Castagnette 62
Catalani (Angelica) 275, 354
Cavaliere (Emilio) 107
Cavalli (Francesco) 109, 115, 133
Celeste 182
Cembalo 140
Cesti (M. A.) 98, 115,
Cesti (Antonio) 109
Che 10
Chelys 29
Cheng 10
Cherubini 262, 265, 268, 270, 274, 403, 404, 421
Chiffonie 61
Chinesen 9
Chitarrone 122
Chopin F., 312, 314, 354, 375, 390, 425, 428
Christofori 143
Ciccimarra 360, 362
Ciléa 256
Cimarosa (Dom.) 249, 273
Cither 25, 31, 72
Clemens non papa, Jacobus 46, 48
Clementi (Muzio) 266, 379, 380, 381, 382, 386
Combert (Nicolaus) 46
Compére (Lo.) 47
Conrad von Würzburg 63, 70
Constantini (F.) 94
Conti Gebrüder 199
Contrabass 123
Corelli 127, 130, 146, 180
Cornelius (P) 254, 399
Cornelius (Sig.) 83
Correstini 182
Costa 367
Costanzo Porta 86
Couperin (F.) 138, 145, 149, 163
Couperin (Lo.) 138
Cramer (J. B.) 220, 379, 380, 382, 383, 386
Crane (William) 143
Croce (Giov.) 99
Cruth 119
Cui (Cesar) 429
Curillon, 370
Cuzzoni 116
Cymbel 17, 25, 55, 140
Czerny 312, 379, 380, 384, 386
Dargomyski (Al.) 429
David (F.) 124, 298, 299, 374, 375, 376, 408, 418
Davidow 125
Debois (Ferd.) 415
Decker (Joachim) 83
Dehn 396, 399, 403
Delibes (L.) 420
Demantius (Christof) 80
Demmer 131
Dengremont 310
Dentice (Fabricio) 94
Dessoff (Otto) 401, 403
Destouches (André) 190
Diabelli 246
Dietmar (von Aiste) 63
Dietrich (Albert) 325, 328
Diruta (Girolomo) 136
Discantus 45
Ditters v. (Dittersdorf) 195, 196
Dockenklavier 142
Döhler (Theodor) 380, 386, 387
Doles 171
Donati (Baldasare) 204
Donizetti 252, 270
Dout (Jacob) 375, 376, 377
Doppelflöte 14
Dorn (Heinrich) 312
Draesecke (Felix) 402
Draghi Antonio 111
Dragoni (Gio. v. Andraa) 94
Dregert (Alfred) 414
Dreyschock 381, 383
Druiden 55
Dürrner (J. R.) 413
Dufay (G.) 45, 85
Duiffopruggar (Familie) 122
Duni (Egidio) 113, 262
Duprez (Josquin de) 46. 47 86, 98, 150
Duprez (G. L.) 356, 358, 362
Durante (Francesco) 112
Durascanti 182
Dussek 381
Dvorak (Anton) 426
Dygon (John) 143
Dyonisius 29
Easte (Michael) 144
Eccard (Johannes) 83, 152,
Eck (Franz) 372
Eckert (Carl) 307
Eeden (van) 230
Egypter 13
Ehlert 321
Ehnn (Bertha) 364
Eiwind 55
Ekkeharde (die fünf) 38
Elsner (J.) 390
Elsy 46
Epstein (Julius) 401
Erl 361
Ernst (H. W.) 368, 375
Erythräus (G.) 83
Euripides 28
Essipoff (Annette) 393
Faber (Dan. Tob.) 141
Fabio (Alessandro) 94
Faccio (Franco) 259
Fagott 130
Falconio (Placidio) 94
Farinelli 116, 118

Farino (Carlo) 146
Fasch 296
Faughes (Vincentius) 46
Faure, D. 365
Faux bourdons 45
Favelli 353
Fayrfax (Robert) 143
Ferabosco (Alfonso) 144
Ferabosco (Domenico) 85
Ferdinand III. 115
Ferrandini (Joh.) 115
Festa (Constanzo) 96, 98
Fétis 353, 371, 418
Fiedel 72, 120
Field (John) 381, 382, 390, 429
Fiby (H.) 415
Fioravanti 250
Flöte 11, 13, 14, 15, 17, 25, 31, 55, 62, 130, 133
Flotow (F. F. von) 398
Förner (Christian) 135
Folz 74
Formes (Karl Joh. u. Th.) 360
Fränzl 372
Francesco della Viola 86
Frank (E.) 314
Franco von Köln 43
Franco von Paris 45
Frank (Melchior) 154, 158
Franz (R.) 314, 322, 328
Frescobaldi (Girol.) 136, 138, 139, 143
Frestele 61
Fritzen (Barth.) 136
Fritzsch (M.) 83
Frohberger (Jacob) 140, 146
Fuchs (Robert) 402, 404
Fux (J. J.) 136, 195, 199
Gabrielli (And.) 99, 101, 136, 153
Gabrieli (Giov.) 86, 102, 104, 136, 156, 158, 213
Gade (N. W.) 423, 321, 328, 307, 314, 425
Gafor Franchinois 48
Gagliano 132
Galilei (Vincenzo) 106
Galuppi (Baldassari) 111
Garat 274
Garcia (Eugenie) 353
Garcia (Manuel) 353, 361, 362, 365
Gasparini (Michelangelo) 111
Gassmann (Flor.) 195, 196
Gastoldi (Giov. Giac.) 104
Gastritz (M.) 83
Geige 120
Geminiani (Franc.) 128
Genée (Richard) 401
Genes (Eleazar) 46
Geraldi 353
Gerle (Hans) 122
Gerle (Konrad) 121
Gernsheim (Fr.) 309
Gerster (Etelka) 365
Gesius 83
Giga 119
Gigue 61, 119
Giles (Nathaniel) 144
Giordano 256
Giovanelli (Ruggiero) 94
Glareau 48
Glinka (Michael) 428
Gluck (Christof) 113, 195, 197, 199, 225, 270, 272, 284, 294, 339, 369, 417
Goldmark (K.) 399, 400
Goldschmidt (Otto) 257, 366
Gollmelli (Stefano) 258
Gomolka (Nik.) 428
Gorczycki (Georg) 428
Gottfried v. Strassburg 67
Gotty (Teobaldo di) 190
Goudimel (Claude) 85, 86, 93
Gounod (Ch.) 285, 419, 421
Gouvy (Th.) 307
Grammann (Karl) 396
Grauendorfer (H.) 139
Graun (G.) 172, 173
Graun (G. H.) 193
Gregor der Grosse 37
Grell (Otto) 410
Grenon (Nic.) 46
Gretry (A. E. M.) 270
Griechen 19
Grieg (E.) 424, 425
Grillo Giov. Batt. 138
Grisi (Giulio) 360
Grünfeld Alfred 393
Guarneri Familie 124
Guido von Arezzo 39, 40, 41
Guillaume de Machau 45
Guillem von Poitiers 60
Guiraut de Borneil 60
Guiraut von Cabreira 61
Guiraut von Calanson 61
Guitarre 15
Gumbert Ferd. 404, 406
Gumpeltzhainer 158
Gura Eugen 363
Habeneck A. F. 370 371,
Hackebrett 143,
Hadlaub 74
Händel F. G. 116, 117, 128, 131, 158, 177, 284, 297, 304, 324, 334, 404
Halévy 263, 265, 268, 418, 427
Halfred 55
Hammer, Kilian 43
Hammerclavier 142
Hammerschmidt, Andreas 154
Harfe 19, 56, 61, 72, 119, 120
Hartmann, P. E. 424, 425
Hartmann von Aue 63
Harsdörffer 410
Hasler (Hans Leo) 101, 153
Hasse (Adolf) 192, 193
Hasse (Joh. Ad.) 117, 195
Hasselt, (Barth A. M.) 371
Hauptmann (M.) 299, 304 309, 314, 325, 374, 425
Haydn (Joseph) 195, 209 278, 284, 294, 332, 379, 380, 382.
Haydn (Michael) 277
Hebestreit (Pantaleon) 142
Hegar (Friedrich) 402, 403.
Heidegger 182
Heinefetter (Clara) 360
Heinrich VIII. König v. England 144
Heinrich Frauenlob 63, 69, 70
Heinrich von Morungen 63
Heinrich von Mügelin 70
Heinrich von Veldecke 63
Heinrich de Zeelandia 45
Heller H. 314
Heller Stephan 328, 381, 383

Henselt 314
Herbeck J. R. v. 415
Hermann A. R. v. 416
Hermes 26
Herold L. J. F. 274
Herz Henri 312, 381, 383
Herzogenberg, Heinrich von 402, 403
Hesiod 27
Heuberger Rich. 402, 404
Heymann Carl 306
Hiller Ferd. v. 306, 309, 314, 316
Hiller, J. A. 194 195
Hian-Bieu 10
Hofhaimer Paul 139
Hofmann Heinrich 396
Holländer Christian 48, 79
Holstein 257
Holstein F. v. 398—99
Hol Heintz 121
Hüttenbrenner 244
Hünten 383 312
Humperdink W. 306
Hummel J. N, 306 381 382 383 386 387 405
Hucbald 40 41
Horn 19 25 30 55 61 131
Jadin 274
Jadassohn S. 309
Jacopone 45
Jachet de Berchem 46
Jaell Alfred 380 387—88
Japaner 11
Jean de Garlande 45
Jean de Muris 45
Jean du Rois 46
Jensen Adolf 321
Jerome de Moravie 45
Joachim Amalie 362 406
Joachim Josef 310 327 328 376 390
Johannes 44
Jomelli Nicolo 113
Josef I 195
Josephi Rafael 393
Inder 11 16
Iranier 16
Isaac Heinrich 150
Isauard N. d. 271
Israeliten 18
Judenkönig Hans 121
Jvo de Verto 79
Kalkbrenner Ch. 381—82
Kalkbrenner F. W. 382
Kalliwoda 412
Kallnios 27
Kamierski 428
Kantzler 70
Karl d. Grosse 39
Karl VI. 195
Karril 55
Kauer 198
Keiser Reinhard 194
Kemkem 16
Kerl Kaspar 139
King 10
Kirchl Adolf 416
Kirchner Th. 325 328
Kirnberger 171
Kithara 29 119
Klappern 55
Klarinette 130 131
Klvvichord 140
Klavicembalo 133
Klavier 128
Klein B. 329
Klingsohr 70
Köhler Louis 386
Kömpel 374
Kolarz 426
Kolbrunar 55
Komzak Karl 416
Konrad 139
Koschat Th. 416
Krall Ch. 139
Krebs L. 171
Kremser Ed. 416
Kretschmer Ed. 399 400
Kreutzer Conradin 291 369 401
Krieger Adam 154
Krieger Joh. 154
Kürenberg, der von 63
Kuhnau Joh. 146
Kullak 387
Kullak Dr. Th. 388 393 396
Lablache Luigi 355
Lachner Fr. 244 291 364 414
Lachner Ignaz 291 406
Lachner Vincenz 291
Lafort 370
Lahoussaye 129
Lamberti 364
Lambertus de Sayde 79
Lange Daniel de 48 51
Langer Hermann 413
Lanner Aug. Jos. 408
Lassen Eduard 396
Lassus Orlandus 50 92
Laub Ferd 372
Laudino Francesco 45
Laute 11 108 120 121 122
Lauterbach 310 371
Lechner Leonhard 80
Lecocq Charles 422
Legrenzi Giov. 110
Lehmann-Kalisch L. 364
Leo Leonardo 112 192
Léonard Hubert 371 378
Leoncavallo 256
Léonin 45
Leopold I. Kaiser 97 115 195
Liberati Antonio 95
Liebe Ludwig 413
Linarolo Franc. 126
Lind J. 353 365 406 423
Lindblad A. F. 365 423
Lipinsky 368
Liszt Frz. 309 319 327 330 375—76 379 380 384 388 389—90 392 393 396 398 402 407 426
Litolff 384
Lituus 32
Lo 10
Lochaimer Liederbuch 79
Löwe C. 314
Löwe Karl 404
Lortzing Albert 257 285 397 401
Lotti Antonio 110
Lucca Pauline 347 362
Lully J. B. 61 133 188 206 261
Lumbye H. G. 423
Luther M. 80 152
Lutzer-Dingelstedt J. 362
Luxinus 139
Luzzaschi 136
Lybis 55
Lyra da gamba 14 15 25 26 31 119 132
Machanek Jg. Dr. 415
Machaud 60
Mahler Laux (Lukas) 122
Mailand J. 83
Maillert L. A. 419
Mair, Franz 415
Maistre M. le 83
Malibran Marie 353
Mallinger Mathilde 364
Malten Therese 364
Mancinelli Luigi 259
Mandera 61
Mandoline 15
Mandora 120

Mangold C. F. 328
Marais Marin 190
Marcello Benedetto 111
Marchand J. L. 165, 172
Marchesi M. 362, 365
Marchetti F. 259
Marenzio Luca 104
Marner 63, 70
Marpurg 421
Marschner 287 364 414
Martini Pedro 196
Marx A. B. 308. 388
Marxen Ed. 326
Mascagni P. 256
Mascera Fiorenza 136
Massé Victor 420
Massenet Jules 420
Materna Amalia 364
Mattheson 131, 136, 185 194
Mayseder 368, 375
Mazzocehi Domenico 95
Mazzochi Virgilio 95
Meder 16
Méhul E. H. 272, 275
Meinloh v. Sevelingen 63
Meisinger Hans 121
Meistersinger 69
Mendelssohn B. 166, 186, 294, 305—6, 317, 327, 331, 332, 376, 379, 381, 383, 392. 406, 408, 414, 424
Mensuralmusik 39
Menter-Popper 388—89,
Mercadante 251. 355
Meric Lalande 353
Merlin Gräfin 353
Merulo Claudio 99, 101 103 136
Mesomedes 23
Metastasio 200
Metzger J. C. 415
Meyerbeer 265 266 285 332 356 358 361—62 365 383
Milder-Hauptmann A. 355
Mildner 362
Milleville A. 136
Milleville Franz 136
Millöcker Carl 401 402
Minnesänger 63
Möhring Ferd. 413
Möller Joachim 83
Mohamed 13
Molique 368 374
Moniuszko Stanislaus 428
Monochord 61 140
Monsigny 269
Montagnara 182
Monteverde C. 107 108 133
Morales Ch. 85
Moran-Olden A. 364
Morla 55
Morlacchi 304
Morley Thomas 144
Moscheles 296 306 309 314 381 382 387 425
Mozart 97 151 195 218 221 232 235 270 284 294 300 314 322 354 348 364 373 375 379 381 382 397 415
Mögelin 63
Müller W. 198
Münchener Liederb. 79
Muffat Georg 176
Mugnone 256
Musäus 29
Muse 61
Muskatblüt 63 74
Nachbauer Frz. 364
Nägeli H. G. 410 411
Nanini Giov. Bern. 93
Nanini Giov. Maria 85 90 93
Nardini 370
Nared 12
Naturvölker 7
Naumann Ernst 328
Naumann Joh. Gottl. 163
Nebel 18
Neefe 195 230
Negra 182
Nentwich Jośef 416
Nessler E. V. 398
Neumark Georg 164
Neusiedler Hans 122
Nicode J. L. 397
Nicolai Otto 362 397
Nicolini 180
Niederländer 45 85
Niemann Albert 361
Nilsson Chr. 365 366
Nissen Henriette 353
Nithard v. Reuenthal 63
Normann Ludwig 328
Noskowski Sigmund 428
Notker Balbulus 37
Notker Labeo 38
Nourrit Adolf 353 356
Noverci 126
Oboe 11 130
Obrecht Jakob 46
Offenbach 401 420
Okeghem Johannes 47
Ole Bull 368 378
Olthovius F. 83
Organistrum 39 119
Orgel 39 134
Orpheus 29
Orsini Gaeano 115
Ortez Diego 85
Osiander Lukas 152
Ossian 56
Oswald v. Wolkenstein 69
Otto Julius 325 400 412
Pachelbel Johann 139
Paciotti Pietro Paolo 94
Püderewski Ignaz 428
Paer 354 367
Paesiello Giov. 192 273
Paganini 367 372
Palavicini Carlo 115
Palavicini Stefano 115
Palestrina 46 85 88 158
Pandaro 620
Pasta Giuditta 355
Pattti Adelina 365
Pauer Ernst 393 403
Pauke 8 25 55
Paumann Conrad 121
Pederzuoli 115
Pergolese Giov. Batt. 113 114 192
Persistratus 27
Pembauer Josef 416
Perando 115
Pératin 45
Peri Jacopo 106 107 109 132 133
Perser 16
Pfeifen 7 8
Philidor F. A. D. 269
Philipp de Vitry 45
Phorminx 29
Piccini Nicolas 113 192 206 269
Pierre von Auvergne 60
Pierre de la croix 45
Pierre de la Rue 46
Pierson Martin 144
Pindar 23 27 33
Pisendel 372
Pollani 370
Ponte Lorenzo da 224
Porpora 116
Porpora Nic. 118 182 210
Porsile 199

Porto fra Constanzo 99 100 115
Posaune 19 62
Praetorius Hieronimus 83
Prätorius Jac. 51 83 138
Prätorius M. 83 104 120 121 153
Prantner Wilhelm 416
Preyer Gottfried 395
Pruckner Caroline 362
Psalterium 140
Ptolnmäus Philad. 31
Pugnani 367 368
Purcell Henri 138
Puschmann Adam 74
Pythügoras 30 31
Quantz 115 129 173
Radecke Louise 306
Radecke Robert 309
Raimon Berengar III. 60
Raimon V. 60
Raimon VII. 60
Rameau J. Ph. 145 190 206 261
Rappoldi E. 376—77
Raspert 38
Rebab 119
Rebek 61
Regenbogen Berth. 70
Regnard Jakob 79
Reichhardt Gustav 412
Reichmann Th. 364
Reim Edmund 416
Raimar d. Alte 63 67
Reimar v. Bronnenberg 67
Raimar der Fiedler 67
Raimar von Reuenthal 67
Raimar v n Zweter 63 66
Reinecke K. 307 308 425
Reinhardt J. G. 195
Reinhardt K. 195
Reinken Joh. A. 163 193
Rainthaler C. M. 308
Reissiger 285
Remenyi 327
Renier Jakob 79
Reutter G. K. jun. 195 209
Richard Löwenherz 60
Richter 425
Riedel Hermann 397
Ries Ferd. 306 372
Ries Hubert 379
Rietz J. 305 325
Rimbault 353
Rimsky-Korsakof 429
Rink 402
Rinuccini 206
Rober v. Auerque 60
Robert König 44
Robert de Sabillon 45
Robinson Anastasia 180
Rode 274 369—70
Römer 30
Roger Gustav 365
Rogeri Giov. Batt. 126
Rogeri Pietro Giac. 126
Rolandsgesang 57
Rolli 182
Romberg 305
Ronconi 358
Rore Cipr. de 86 99 100 102 103
Rosenblat 73
Rosenthal Moriz 393
Rossini G. 250 265 266 298 356 358 360—61
Rota 39 61
Rothenburger Konr. 134
Rotta 119
Rousseau J. J. 266
Rovelli 379
Rubini B. 355
Rubinstein Anton 392
Rubinstein Josef 392
Kubinstein Nik. 392
Rudorff E. 309
Rufinatscho 401
Rugiero Franc. 126
Rugieri Vincenco 126
Rungenhagen 296 307 428
Ryno 55
Sacchini Ant. 113 192
Sachs Hans 73
Saint-Saëns Camille 418
Saliéri 197 224 242 266 275 282 374
Salo Caspar de 122 124
Salpinx 16
Salsaire 61
Samartini 199
Sances F. 115
Sandoni 116
Sappho 27
Sarasate Pablo de 310 378
Saratelli Giac. 111
Sarti 250
Sauer Emil 388 390
Sauret 310
Scandelli A. 83 152
Scarlatti Aless. 98 110 112 113 115 158 180
Scarlatti Dom. 146 213
Scarlatti Gius. 146
Scaria Emil 362
Schachinger 139
Schäffer Julius 328
Schauseil W. 306
Scheidemann David 83
Scheid Sam. 51 138 154
Schein Joh. Herm. 154
Schellen 55
Schellenecker Nik. 152
Schenk Joh. 198
Schlaginstrumente 7 8 13 14 25
Schmidt Ernst 416
Schmölzer J. E. 415
Schneider Fr. 322 400
Schnorr v. Carolsfeld L. 362
Schön-Engelsberg E. 415
Scholz Bernh. 402 403
Schröder-Devire Wilhelm 282 356 360
Schröter L. 83
Schubert Franz 240 284 294 316 317 333—34 359 362 365 405 415
Schütz Heinr. 101 102 154 155 166
Schunke Louis 312
Schuppanzigh 375
Schulz Jacob 138
Schulz-Beuthen 402 403
Schulz Edwin 413
Schumann Clara 393
Schumann R. 299 303 308 311 421 327 330 331 333—34 365 379 382 384 403 423 424 426
Scolzi 182
Sechter Simon 371 395
Selneccer Nik. 152
Senesino 115 181
Senfl Ludwig 80 151
Sessi Schwestern 355
Seszecht 16
Seyfried R. v. 326
Seyfried J. R. v. 401
Siciliano Antonio 126
Sigmar 70
Sigurd 55
Sigvatur 55
Silbermann G. 136 143
Silcher Friedr. 412
Simpson Chr. 144
Sistrum 16
Skalden 55
Smetana Friedrich
Solmisation 43
Solon 30

Sontag Henriette 307 358 375
Sophecles 28
Sorge 136
Soriano Francesco 94
Speidel Wilh. 404 406
Spervogel 63
Spielgrafenamt 62
Spielleute 58
Spies Hermine 365
Spinetti Giov. 142
Spohr L. 304 368 372
Spontini G. 263 267 358 417
Stabile Annibale 94
Stade Sig. Gottl. 157
Stainer Jakob 126
Stanitz Joh. n72
Staudigl 359
Stavenhagen B. 388 390
Steffani 115 180 194 428
Stegmayer 330
Steurbein J. 83
Stockhausen Jul. 361 363
Stoll 70
Storch A. M. 415
Straduarius Fam. 124 125
Strauss Eduard 409
Strauss Joh. sen. 408
Strauss Joh. jun. 401 402 408 409 422
Strauss Josef 409
Streda 182
Stritzko Josef 416
Strungk 372
Suppé Frz. v. 401 422
Svendsen Joh. Sev. 424
Sweelink J. P. 51 138
Szmatulski Wenzel 428
Tamberlik Enrico 361
Tamburini Antonio 355
Taradellas Domenico 113
Tartini 128 193 354 367
Tasca 256
Taubert 314 404 406
Tausig Carl 388 389
Tauwitz E. 415
Taverner John 143
Telemau 372
Terpander 27 30
Tesi Viktoria 116
Thalberg 312 380 387
Thaletas 27
Thallis Th. 144
Thaloesien 55
Theorbé 120
Thibaut von Navarra 60
Thomas Ambroise 418
Thomas von Aquino 45
Thomas von Celano 45
Thomson C. 378
Thorbion 55
Thormod 55
Tichatschek 360
Tieffenbrucker Famil. 122
Tietjens Th. 362
Tinctoris (Joh.) 85
Tomaschek 393
Tomkins Th. 144
Tonar 55
Tonleiter pentaton. 10 11
Torri Pietro 115
Traëtta T. 113
Traetta 192
Triflauto 133
Trommel 8 10 17 55 62
Trompete 14 16 18 19 55 61 131
Troubadours 58
Trumscheit 61
Tschaikowsky Peter 429
Tua T. 310
Tuba 16 25
Türk 386 404
Tuotilo 37
Tyrtäus 33
Ugolin Francesco 94
Ullin 56
Ulrich von Lichtenstein 62 63 68
Unger Caroline 358
Unverdorben Max 122
Valentini 180
Vecchio Orazio 99 101
Veracini F. A. 128 129
Verdi G. 254 358
Verhulst 314
Viardot Garcia 354 362 365
Vielle 120
Vierling G. 402
Vieuxtemps 368 371
Vina 12
Vincentino N. 100
Vinci Leonardo 113
Viola — Bass 123
Viola da braccio 123
Viola, da gamba 123
Violen 119 120 133
Violine 120 123
Violoncell 123
Viotti B. 130 368 370
Virdung S. 121 141
Virginal 142
Vivaldi Antonio 128
Vogl H. 364
Vogl M. 244
Vogl Th. 364
Vogler 266 278
Volker 120
Volkmann R. 321
Volkslied 75
Volumnier 165
Vulpius Melchior 83
Wachtel Th. 361
Wagenseil Chr. 70 195
Wagner Johanna 353
Wagner R. 225 257 285 286 296 335 356 358 360 362 364 375 386 395 397 399 403
Walter Gustav 362
Walther J. 82 371
Walther von der Vogelweide 63 64 70
Weber C. M. v. 276 287 364 379 384 405
Weber Dyoins 382
Weigl Josef 247
Weingartner 257
Weinlig Theodor 336
Weinzierl M. A. 416
Wenzel 415
Westhoff Paul 170
Wieck Glara 315
Wieck Fried. 312 388
Wieniawsky Henri 378
Wilhelm V von Baux 60
Wilhelm VIII. 60
Wilhelmy Aug. 125 375
Willaerd H. 85 86 98 99 102 103
Wilsing C. F. 328
Wilt Maria 362
Winkelmann H. 364
Wolf C. W. 195
Wolf H. 404 407
Wolfram von Eschenbach 63 68 70
Wuerst R. 306 396
Zachau 178
Zangius Nikolaus 80
Zarlino 86 99 100
Zajic Florian 125
Zelenski Ladislaus 428
Zelter 294 305 397 410 411
Ziani 115
Zingarelli 250
Zöllner H. 413
Zunsteeg J. R. 405

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung. Das Alter der Musik und die Musik bei den Naturvölkern 7

Erstes Kapitel. Die Musik bei den Kulturvölkern des Altertums.
1. Die vorhellenischen Völker 9
2. Die Griechen und Römer 19

Zweites Kapitel. Die Musik des Mittelalters.
1. Das erste Jahrtausend 34
2. Die ersten Versuche der Mehrstimmigkeit 39
3. Die Herrschaft der Niederländer in der Musik . . . 45
4. Die Musik im Volke im im vorchristlichen Zeitalter . 52
5. Die Kreuzzüge, Troubadours und die Spielleute . . . 58
6. Die Minnesänger 63
7. Die Meistersänger 69
8. Das Volkslied 75
9. Luther und das evangelische Kirchenlied 80
10. Die Herrschaft der Italiener und die Musik Palestina's 85
11. Die Nachfolger Palestrina's; die römische Schule . . 92
12. Die altvenezianische Schule 98
13. Die toskanische Schule und die Oper 105
14. Die neapolitanische Schule und die Gesangskünstler . 111

Drittes Kapitel. Die Instrumentalmusik und ihre Mittel.
1. Die Streich- und Blasinstrumente 119
2. Die Orgel und das Klavier . . , ... 134

Viertes Kapitel. Die Musik in Deutschland.
1. Joh. Seb. Bach's Vorläufer 150
2. Joh. Seb. Bach 160
3. Joh. Seb. Bach's Söhne 172
4. Georg Friedrich Händel 177

Fünftes Kapitel. Die französische, italienische und deutsche Oper und das deutsche Singspiel bis zu Gluck 188

Sechstes Kapitel. Christoph Gluck 199

Siebentes Kapitel. Joseph Haydn 209

Achtes Kapitel. Wolfgang Amadeus Mozart . . . 218

Neuntes Kapitel. Ludwig van Beethoven 229

Zehntes Kapitel. Franz Schubert 240

Ellftes Kapitel. Die Musik in Italien am Ende des 18. und im 19. Jahrhundert . . , ... , . . 249

Zwölftes Kapitel. Die Musik in Frankreich am Ende des 18. und im 19. Jahrhundert 261

Dreizehntes Kapitel. Carl Maria von Weber . . . 276
Vierzehntes Kapitel. Webers Nachfolger (Marschner, Lachner, Kreutzer) 287
Fünfzehntes Kapitel. Felix Mendelssohn Bartholdi . 293
Sechszehntes Kapitel. Mendelssohn's Nachfolger . . 304
Siebenzehntes Kapitel. Robert Schumann 311
Achtzehntes Kapitel. Schumann's Nachfolger . . . 321
Neunzehntes Kapitel. Johannes Brahms 326
Zwanzigstes Kapitel. Richard Wagner 335
Einundzwanzigstes Kapitel. Das Zeitalter der Virtuosität.
1. Die Virtuosen des Gesanges 351
2. Die Virtuosen der Violine 367
3, Die Virtuosen des Klaviers und der Orgel 379
Zweiundzwanzigstes Kapitel. Die Musik in Deutschland und Österreich 379
Dreiundzwanzigstes Kapitel. Die Pflege des Männergesanges in Deutschland und Österreich. 395
Vierundzwanzigstes Kapitel. Die Musik in den andern Ländern Europas 417
Namenverzeichnis 430

Notwendige Berichtigungen.

Seite	19	Zeile	16	v. unt.	„musischen“ statt „musikalischen.“
„	40	„	20	„ oben	„Croth“ statt „Cuoth.‘
„	43	„	20	„ „	„guidonische“ statt „guidanische.“
„	56	„	17	„ unt.	„Sueben“ statt „Surben.“
„	63	„	7	„ „	„Reuenthal“ statt „Rauenthal.“
„	68	„	5	„ oben	„Hoppaldei“ statt „Hoppaldri.“
„	70	„	1	„ unt.	„Holländer“ statt „Hollonder.“
„	95	„	4	„ oben	„Madrigale“ statt „Madregale.“
„	98	„	8	„ „	„Buononcini“ statt „Buanoncini.“
„	108	„	23	„ „	„Proserpina“ statt „Poserpina.“
„	115	„	14	„ „	„Aldobrandini“ statt „Alibrandini.“
„	119	„	5	„ unt.	„Rebab“ statt „Rebob.“
„	128	„	17	„ „	„Geminiani“ statt „Gemincani.“
„	130	„	4	„ oben	„Kombinationstones“ st. Kombinationsfonds.
„	168	„	2	„ unt.	„Nohl“ statt „Nagel.“
„	177	„	1	„ oben	„Paesiello“ statt „Pansiello.“
„	226	„	11	„ unt.	„Kultus“ statt „Kunst.“
„	230	„	8	„ oben	„van der Eden“ statt „von der Erden.“
„	240	„	10	„ unt.	„Deukalion“ statt „Drukalion.“
„	244	„	2	„ „	„Hades“ statt „Hodes.“
„	247	„	21	„ oben	„Kupelwieser“ statt „Kugelwieser.“
„	251	„	8	„ unt.	„Mercadante“ statt „Marcadante.“
„	265	„	14	„ „	„Léocadie“ statt „Leo ladi.“
„	271	Das Porträt stellt Meyerbeer und nicht Méhul dar.			
„	306	„	8	„ unt.	„Brambach“ statt „Brombach.“
„	368	„	6	„ „	„Lipinsky“ statt „Lizinsky.“
„	370	„	10	„ „	„Carillon“ statt „Curillon.“
„	375	„	17	„ „	„Schuppanzigh“ statt „Schuppenzipf.“
„	378	„	21	„ „	„Wieniawsky“ statt „Wioniawsky.“
„	380	„	22	„ oben	„Jaell“ statt „Jaoll.“
„	384	„	3	„ unt.	„Raiding“ statt „Raidny.“
„	393	„	5	„ „	„Essipoff“ statt „Essigoff.“
„	395	„	13	„ unt.	„Preyer“ statt „Proyer.“
„	401	„	10	„ oben	„Prossnitz“ statt „Prassnitz.“
„	415	„	4	„ „	„Tauwitz“ statt „Touwitz.“
„	416	„	10	„ „	„Weinzierl‘ statt „Wemzierl.“
„	„	„	2	„ unt.	„Kirchl“ statt „Kerith.“

Die

Illustrierte Bibliothek

der

Kunst- und Kulturgeschichte

deren 4. Band das vorliegende Werk bildet, erscheint in zwangloser Reihenfolge und wird in ca. 60 Bänden vollständig sein.

Als I. Band der Sammlung erschien:

M. Collignon,

Handbuch der griechischen Archäologie.

Preisgekrönt von der „Association pour l'encouragement des études grecques."

Schorer's Familienblatt: ein Meisterwerk der Kunstgeschichte, ... eine der hervorragendsten Erscheinungen auf diesem Gebiete.

Als II. Band erschien:

A. J. Wauters,

Die vlämische Malerei.

Preisgekrönt von der Königl. belgischen Akademie.

Deutsche Romanzeitung: . . . ein vortreffliches Buch das beste, das diesen Gegenstand behandelt.

Als III. Band erschien:

O. Henne am Rhyn,

Geschichte des Rittertums.

Blätter für litterarische Unterhaltung: . . . man muss dem Verleger und Verfasser für diesen sehr wertvollen Beitrag zur Geschichte des Sittenlebens sehr dankbar sein.

Ausführliche Prospekte über die Sammlung versendet die Verlagsbuchhandlung, sowie auf Wunsch auch jede bessere Sortimentsbuchhandlung.

P. Friesenhahn, Bendorf a. Rh.

Hübel & Denck Buchbinderei Leipzig

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Keller, Otto,

Geschichte der Musik

Leipzig 1892 ca

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.mus.o.8-a
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11840392-1